



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE  
CAMPUS PROFESSOR ALBERTO CARVALHO  
DEPARTAMENTO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARTA GINÓLIA BARRETO LIMA

*OS LUSÍADAS* EM QUADRINHOS (FIDO NESTI)  
E OS RECURSOS DA ADAPTAÇÃO

Itabaiana – SE  
Janeiro de 2015

MARTA GINÓLIA BARRETO LIMA

*OS LUSÍADAS* EM QUADRINHOS (FIDO NESTI)  
E OS RECURSOS DA ADAPTAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de  
Letras (DLI) da Universidade  
Federal de Sergipe, Campus Prof.  
Alberto Carvalho, como requisito  
parcial à obtenção do título de  
Licenciado em Letras.

ORIENTADORA: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Christina Bielinski Ramalho

COORIENTADOR: Prof. Dr. José Augusto Cardoso Bernardes  
Universidade de Coimbra

Itabaiana – SE  
Janeiro de 2015

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a Deus, por ser a luz de todos os meus caminhos.

Aos meus pais, M<sup>a</sup> de Lourdes e Paulo, pelo apoio, pela compreensão, pelo amor incondicional, pelo incentivo.

A Alex, pessoa com quem amo partilhar a vida.

E, especialmente, agradeço imensuravelmente a minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Christina Ramalho, pelo apoio, pela amizade, pela amabilidade, pelos ensinamentos, pela paciência e por ter despertado em mim a paixão pelo épico.

À Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jeane Nascimento pelos ensinamentos e pela gentileza de participar da banca examinadora do meu trabalho.

Ao Prof. Dr. José Augusto Cardoso Bernardes, da Universidade de Coimbra, pela cordialidade com que aceitou ser coorientador deste trabalho.

A todos os professores do DLI.

Enfim, a todos que, simplesmente, estão felizes por mim.

## Resumo

Este estudo teve por finalidade investigar os recursos de adaptação de um texto literário para a HQ utilizados pelo cartunista Fido Nesti em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões. Buscou-se compreender, a partir da observação detalhada da obra original, o que se ganha e o que se perde na transição do poema camoniano para a HQ, observando, além disso, a utilização dos recursos gráficos na transposição de um gênero para o outro, e a redução e a simplificação do enredo do texto original. Baseando-me nas relações entre a teoria épica do discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, e a obra *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho, ressaltei a permanência ou não de peculiaridades épicas de *Os Lusíadas* na adaptação de Nesti. Evidenciei, em seguida, que essa adaptação de *Os Lusíadas* pode ser utilizada em determinados níveis de ensino, para promover um contato indireto inicial com a obra camoniana de estudantes não acostumados às leituras épicas. Nesse sentido, Maria do Rosário Mortatti Magnani (2001) oferece uma reflexão sobre a formação do gosto literário e Silvério Benedito (1997), algumas considerações críticas sobre a épica de Camões. Para abordar o gênero HQ, tive como base as formulações teóricas de Scott McCloud (1995), Moacyr Cirne (2005), Will Eisner (1999, 2001 e 2005), assim como foram consideradas as reflexões de Túlio Vilela (2009), de Lielson Zeni (2009), Morgana Kich (2008), Gonçalves (2009) e Ramos e Panozzo (2009) sobre a adaptação de textos literários, algumas delas com foco especial na obra camoniana, para a linguagem dos quadrinhos.

**Palavras-chaves:** *Os Lusíadas*; poesia épica; HQs; Fido Nesti; texto adaptado.

## SUMÁRIO

Introdução – pág. 6

1. Sobre *Os Lusíadas*, de Camões - pág. 9

1.1 Recursos estilísticos utilizados por Camões - pág. 11

1.2 Breve alusão à fortuna crítica de *Os Lusíadas* – pág. 14

2. Categorias teóricas do gênero épico – pág.16

2.1 Estratégias para a leitura de poemas épicos – pág. 21

3. A literatura em quadrinhos e a literatura adaptada – pág.34

3.1 O preconceito em relação às HQs – pág. 37

3.2 Vantagens e desvantagens das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos – pág. 38

4. *Os Lusíadas* em quadrinhos, de Fido Nesti – pág. 41

4.1 Análise da obra – pág. 43

4.2 Comparação da adaptação com a obra original – pág. 52

Considerações finais – pág. 65

Referências bibliográficas – pág. 67

## Introdução

Em 2006, a Editora Peirópolis (São Paulo) lançou *Lusíadas em quadrinhos*, criação de Fido Nesti, que se soma a um número considerável de adaptações da universal épica camoniana. Essa presença expressiva provoca reflexões, não só porque ratifica a importância de uma obra clássica, como também porque reafirma o espaço das adaptações de obras literárias destinadas a um público mais jovem no âmbito do ensino de Língua e Literatura, uma vez que esse tipo de publicação costuma integrar listas de obras a serem lidas durante um ano letivo nos mais diferentes níveis escolares. No caso da epopeia camoniana, também é interessante observar que qualquer adaptação dialoga com o gênero épico, cuja feição – normalmente um poema longo, com muitos referentes históricos e míticos – exige leitores mais maduros e acostumados a leituras literárias mais densas. Sendo assim, a criação de Nesti, expressão do gênero HQ, permite que se abra um leque de opções analíticas, em que o diálogo com a obra original, a presença ou ausência dos aspectos épicos e o valor desse tipo de publicação no tocante à valorização e à divulgação da literatura são pontos importantes a serem dimensionados. Foi o que buscamos realizar por meio da pesquisa que resultou neste trabalho.

Partindo da abordagem ao gênero épico, lembramos que, no século XVIII, o épico foi considerado por uma boa parte da crítica ocidental como um gênero estagnado, esgotado. Porém, consoante Ramalho (2013), esse gênero literário não somente sobreviveu ao longo do tempo, como ainda sobrevive em diversas culturas, mesmo que se modernizando, adquirindo novas formas estéticas, como ocorre com qualquer outro gênero. Considerando o épico como enaltecedor de um povo, por seus heroicos feitos de guerra, conquistas e descobrimentos, evidenciaremos, a partir de obras como *História da epopeia brasileira* (2007), de Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho, e *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho, como o poema épico se faz importante no estabelecimento de relações entre a literatura e o estar no mundo hoje.

Buscando abordar as transformações pelas quais o gênero épico passou e, ao mesmo tempo, ressaltar como o gênero se manteve vivo ao longo dos séculos, Silva (2007) identificou quatro modelos épicos principais: o clássico, o renascentista, o moderno e o pós-moderno. Silva objetivou, através desses modelos, elucidar que as manifestações literárias não se transformam de maneira repentina e que, portanto, cada modelo épico mantém traços que foram adquiridos em outras épocas e, simultaneamente, contamina-se por novas formas estéticas, como ocorre com qualquer outro gênero literário, ou seja, conforme o mundo vai se renovando, se transformando, assim também se renova o épico.

Conforme Silva, o modelo épico moderno apresenta uma mudança significativa na estrutura da epopeia: a instância lírica da enunciação começa a ganhar grande importância, e o poema passa de essencialmente narrativo, tal como se caracterizava até então, a lírico. O lirismo, assim, assume um domínio na epopeia, promovendo uma nova feição para esse tipo de produção, o que gera uma substituição da ideia de narrativa épica para a de epopeia lírica.

Nesse sentido, relata Ramalho:

/... embora a instância narrativa não tenha mais função estruturante dentro do texto, ela se manifesta através da função enunciativa, ou seja, existe uma proposição de realidade histórica de mundo, ainda que esta tenha perdido a temporalidade histórico-cronológica e ganhado a temporalidade do presente (2013, p.25).

A renovação do gênero épico também trouxe uma nova presença às prateleiras das livrarias: os textos épicos adaptados e especificamente direcionados a um público infantil ou juvenil.

A opção por investigar os recursos da adaptação de uma obra épica para a HQ, utilizados pelo ilustrador Fido Nesti ao adaptar *Os Lusíadas*, epopeia composta por Luís de Camões no século XVI, deu-se a partir do estudo das reflexões sobre as relações entre a teoria épica do discurso, de Anazildo Vasconcelos da Silva, a obra *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), de Christina Ramalho. Tais aportes teóricos embasam a análise da permanência ou não de peculiaridades épicas de *Os Lusíadas* na adaptação de Nesti. Destarte, tomando como embasamento tais reflexões, decidi que, após a análise de

sustentação teórica épica, averiguaria como essa adaptação de *Os Lusíadas* poderia ser utilizada em determinados níveis de ensino, promovendo um contato inicial de estudantes não acostumados às leituras épicas com a obra camoniana.

Para cumprir esse segundo objetivo, os posicionamentos de Maria do Rosário Mortatti Magnani (2001) sobre a formação do gosto literário e algumas considerações críticas sobre a épica de Camões de Silvério Benedito (1997) foram importantes fontes de reflexão. Vale ressaltar também que o meu interesse por abordar/investigar os recursos da adaptação em quadrinhos feita por Nesti em *Os Lusíadas* originou-se da crença de que os quadrinhos constituem um recurso que contribui para a melhoria das práticas leitoras iniciais, em virtude de seu caráter estético, o qual, no caso da adaptação do texto épico, proporciona ao leitor a oportunidade de presenciar enredos que ativam a imaginação e a linguagem, além de alargar conhecimentos sobre o épico, e, no caso do corpus escolhido, o contato inicial com a epopeia camoniana.

Torna-se pertinente ressaltar, ainda, a tamanha importância do meu comprometimento com o CIMEEP – Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos da Universidade Federal de Sergipe (UFS) criado pela Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Christina Bielinski Ramalho, e pelos professores doutores Ana Leal Cardoso, Cícero Cunha Bezerra, Márcia Mariano e demais membros fundadores, e que tem como objetivo principal, tal como consta em seu projeto de implantação:

/... reunir, sob forma de centro internacional de pesquisa, pesquisadores de diferentes nacionalidades e de diversas áreas do conhecimento, em cujo centro de interesse esteja, de forma abrangente, o *epos*, entendido como um conjunto de manifestações materiais que são fruto do processo contínuo e encadeado de transmissão do repertório ideológico, imaginário, histórico e mítico que integra uma identidade sociocultural e, de forma específica, a poesia épica, com espaço, ainda, para as formas épicas híbridas e as diversas linguagens em que o *epos* é traduzido.<sup>1</sup>

Tal envolvimento me serviu de impulso para trabalhar os recursos utilizados por Fido Nesti na transposição de alguns momentos d'*Os Lusíadas*, de Camões, para a HQ, e para refletir como uma adaptação de texto épico pode ser

---

<sup>1</sup> Extraído de texto disponibilizado no site [www.cimeep.com](http://www.cimeep.com). Consulta realizada em 10/10/2014.



utilizada em determinados níveis de ensino, como meio facilitador, para promover um contato inicial de estudantes não acostumados às leituras épicas

Estruturalmente, o trabalho se apresenta em quatro capítulos. No primeiro, destacamos aspectos da obra *Os Lusíadas*, à luz do crítico Silvério Benedito, de Massaud Moisés, Carlos Felipe Moisés e da abordagem épica feita por Anazildo Vasconcelos da Silva. A ênfase de algumas observações estará nos comentários críticos sobre os trechos que Nesti selecionou para sua adaptação. No segundo, discriminamos como Silva concebeu o épico em sua teoria épica do discurso. No terceiro capítulo, estudamos o gênero literatura em quadrinhos, de modo a discriminar, sinteticamente, os traços básicos desse tipo de linguagem. No quarto e último capítulo, analisamos, enfim, a adaptação de Fido Nesti, tendo como critérios de análise todos os aspectos teóricos e críticos anteriormente levantados, bem como algumas considerações de Kich (2008), Gonçalves (2009), Ramos e Panozzo (2009), e de Magnani sobre a formação do gosto literário, além das considerações realizadas a partir das reflexões de Lielson Zeni (2009) sobre a adaptação de textos literários para a linguagem dos quadrinhos.

## 1. Sobre *Os Lusíadas* de Camões

Costuma-se dizer, a propósito dos clássicos, que não os podemos ler, mas apenas reler.  
(BERNARDES, s/a, p. 123)

Buscando fundamentos para a análise dos recursos utilizados na adaptação de Fido Nesti, faz-se aqui uma breve apresentação d'*Os Lusíadas*, de Luís de Camões, à luz da obra *Luís de Camões – Os Lusíadas: apresentação, seleção e notas* (1997), de Carlos Felipe Moisés. A epopeia camoniana é considerada pela crítica literária a maior obra poética da língua portuguesa. A obra foi publicada em 1572, período em que os ideais do Renascimento estavam sendo intensamente pregados. O poema narra a viagem de Vasco da Gama e sua descoberta do caminho marítimo às Índias, entre 1497 e 1498.

O poema é composto por dez cantos, que contêm um número variável de estrofes. Conforme elucidado por Moisés, o canto “mais breve, o VII, tem 87; o mais longo, o último, 156” (1997, p. 13). O total, admirável, é de 1102 estrofes, chamadas de oitavas-rimas, com 8816 versos decassílabos, cuidadosamente

rimados sempre segundo o mesmo esquema: o primeiro rimando com o terceiro e o quinto; o segundo rimando com o quarto e o sexto; e o sétimo com o oitavo. A partir desses dados, de acordo com autor, podemos concluir que, apesar da vida conturbada, das inúmeras atribulações e de um temperamento aventureiro, Camões era “dotado de uma mente disciplinada, sistemática” (1997, p. 14), e habituada à simetria e à ordem. Nesse caminho, se dá a estrutura do poema harmonioso, regular, além de rigorosamente coeso.

Além da estrutura formal já citada, *Os Lusíadas* se divide em umas tantas outras partes, consoante a tradição épica clássica. Primeiro, destaca-se a proposição, que ocupa as três primeiras estrofes (canto I, estrofes 1 a 3). Nela, o poeta apresenta a matéria do poema, uma parte de fundamental importância, pois ali o eu-lírico/narrador declara a intenção do poema: celebrar os feitos lusitanos, as navegações e as conquistas.

Terminada a proposição, surge o segundo traço épico: a invocação dirigida a múltiplas destinatárias e que acontece várias vezes no decorrer do poema, sempre que o autor precisa de inspiração: tágides ou ninfas do Tejo (Canto I, estrofes 4 a 5); Calíope, musa da eloquência e da poesia épica (Canto II, estrofes 1 a 2); Ninfas do Tejo e do Mondego (Canto VII, estrofes 78 a 87); Calíope (Canto X, estrofes 8 a 9); e Calíope (Canto X, estrofe 145).

Logo depois da invocação, vem a dedicatória (canto I, estrofes 6 a 18), a D. Sebastião, rei de Portugal, visto como a esperança de propagação da fé católica e aumento do império português.

Terminada a dedicatória, começa a parte mais marcante, a narração, que abrangerá praticamente todo o poema (a partir da estrofe 19 do Canto I até a estrofe 144 do Canto X). De acordo com a observação de Moisés (1997), Camões divide esta parte em dois planos; no primeiro, narra a viagem de Vasco da Gama às Índias (entre 1497 e 1499), com todos os contratempos do empreendimento, conhecidos muito bem pelo poeta, que percorreu o mesmo roteiro. Porém, esse acontecimento não fez de Vasco da Gama o único herói da narrativa, mas apenas um entre vários. O autor elucida que a descoberta do caminho marítimo para as Índias ganha destaque evidente, claro, mas é só um dentre os diversos feitos heroicos lusitanos. A viagem serve, principalmente, como um fio condutor da narrativa.

Segundo Moisés, no final do canto II, quando os navegantes chegam a Melinde, ainda em África, o relato é interrompido, e então, é introduzida, no segundo plano, toda a história portuguesa, desde as origens até o reinado de D. Manuel I, o qual ordenou a Vasco da Gama partir na direção do Oriente. No final dessa parte, que ocupará os cantos III, IV e V, Camões inclui o relato do trecho inicial da viagem até a entrada do oceano Índico, após o Cabo das Tormentas, posteriormente chamado de Boa Esperança.

No canto VI, a esquadra segue viagem para o Oriente, e Vasco da Gama concretiza o seu objetivo, chegando a Calicute, na Índia. No canto VII, é anunciada chegada à Índia. Dentre tantos fatos, o poeta novamente invoca as musas para obter inspiração, e assim, prosseguir com grandiosidade o canto.

Conforme Moisés, “no canto VIII, há uma nova intromissão do segundo plano, o histórico” (1997, p.19), a fim de complementar o relato ocorrido na interrupção citada anteriormente. Nos cantos IX e X, acontece a despedida da Índia e o retorno à pátria, com uma estadia duradoura na “Ilha dos Amores” (canto XI, estrofes 18 até o canto X, estrofe 143). Na estrofe 144 do canto X, enfim, os nautas regressam, entrando pela foz do Tejo ameno.

Em seguida, as estrofes 145 a 156 compõem o epílogo, a quinta e última parte, que consiste num lamento do poeta ao se deparar com a dura realidade do reino de Portugal, pois já não vê muitas glórias no futuro de seu povo, e lamenta por sua “voz enrouquecida” não ser escutada com mais atenção.

### 1.1 Recursos estilísticos utilizados por Camões

A Língua Portuguesa foi utilizada por Camões n’ *Os Lusíadas* com evidente tonalidade oral, de modo a destacar a integridade sonora do idioma. De outro lado, a obra também dá ênfase à exploração de recursos de linguagem que remetem a imagens visuais. Para isso, são utilizadas as figuras de linguagem, isto é, recursos estilísticos que alteram ou enfatizam o sentido das palavras, como a aliteração, a hipérbole, a metáfora, a metonímia, personificação, dentre outros.

A abordagem a esses recursos nos interessa especificamente visto que a adaptação que estudamos, ao utilizar a técnica das HQs, poderá ou não reproduzir alguns dos recursos estilísticos presentes na obra camoniana.

Benedito (1997) elenca os recursos estilísticos em geral d’Os *Lusíadas*, nomeando apenas as principais figuras de estilo ou figuras retóricas, a saber:

./... alegoria, antítese (ou contraste), comparação, gradação, hipérbole, imagem, interrogação, inversão (anacoluto, anástrofe, hipérbato), invocação (ou apóstrofe), ironia, metáfora, metonímia, perífrase, personificação (prosopopeia ou animismo), polissíndeto, repetição (anáfora, aliteração, paralelismo, pleonasma), sinédoque, sinestesia, supressão (assíndeto, elipse) (1997, p. 148).

O autor ressalta outros processos de valorização estilística, no que tange ao uso com expressividade estilística, que se refere à “narração, descrição, artigos, pronomes, adjectivos, advérbios, substantivos, verbos e sinais de pontuação” (BENEDITO, 1997, p. 149).

Segundo Benedito, na proposição, por exemplo, Camões apresenta ao leitor o assunto, ou seja, a matéria que vai expor em toda a obra. Entre outros, o crítico chama atenção para:

a expressividade da sinédoque em “praia”, o motivo recorrente da novidade, “nunca dantes”; o símbolo do nome clássico “Taprobana” como limite do mundo (1,1); “engenho e arte”, a significar, em poesia clássica, a capacidade de concepção e o poder de realização artística; a duração das acções pelos gerúndios; a imortalização pela perífrase da “Morta” (1,2); a subjectividade emotiva no discurso de 1ª pessoa em “cantando espalharei”; o “valor mais alto” dos Portugueses que o dos celeberrimos heróis clássicos (1,3) (BENEDITO, 1997, P.117).

Outros diversos recursos estilísticos também são elucidados pelo autor. Aqui, de forma sintética, abordaremos alguns desses recursos, como, por exemplo, a utilização de latinismos lexicais como: “altíssimo, grandíloquo, estelífero, ígneo, estanho (= líquido), argento (= de prata)” (BENEDITO, 1997, p. 149), que, por serem palavras formadas diretamente do latim, colaboram para o enobrecimento da língua portuguesa, bem como para o enaltecimento das realidades expressas. Benedito também destaca a utilização de latinismos sintáticos no uso abundante da subordinação, na ordem das palavras, no uso de grandes períodos sequenciais ou entrecortadas. Esse recurso possibilita a exteriorização de pensamentos complexos e abstratos.

O crítico salienta, ainda, a presença da desestruturação da sintaxe normal, e exemplifica esse recurso com o verso: “‘conciliam da terra os principais’ (8,53) (= conciliam os principais da terra); ‘os duros casos que Adamastor contou futuros’ (5,60), (= os duros casos futuros que Adamastor contou)” (BENEDITO, 1997, p.149), dentre outros. Segundo o autor, esse recurso se justifica pela necessidade da rima, além de possibilitar sempre expressiva relevância de adjetivos, substantivos ou sequências verbais, que não ganhariam destaque por outro meio.

Benedito elenca a utilização das figuras de linguagem como a personificação, a comparação e imagem ou metáfora nos episódios simbólicos e episódios mitológicos. O Canto III nos traz um exemplo de metáfora na estrofe 120: “De teus anos colhendo doce fruto”, em que o autor utiliza esse recurso na expressão “colher o fruto dos anos”, ou seja, Inês era jovem e estava a usufruir dessa idade, vivendo docemente a sua vida. O autor também enfatiza a presença abundante de hipérboles, como meio de elevação das realidades e da sua expressão; o uso da “perífrase erudita de conteúdo clássico, para, pela elevação e ressonâncias culturais, substituir as palavras vulgares, ex.: ‘os que queima Apolo’ em vez de negros” (1997, p. 150). Há, ainda, a utilização de diversos significantes para o mesmo significado, por exemplo, Marte ou Mavorte, Júpiter ou Jove, entre outros. Também se faz presente o uso de traços da linguagem popular: imigo, esprito, sururgião e geanalosia, por exemplo, em vez de inimigo, espírito, cirurgião e genealogia, respectivamente.

Quanto a “o uso específico dos tempos verbais: presente, imperfeito e pretérito imperfeito do indicativo” (1997, p.151), Benedito elucida que Camões utiliza o presente e o imperfeito para demarcar tempos históricos. O presente enfatiza o realismo de um fato histórico já passado, mas importante pela permanência de seu significado, isto é, ressalta a duração das ações descritas e convida o leitor a assisti-las. O imperfeito representa uma ação passada, mas com a sensação de ser presente, ou seja, remete aos fatos passados tidos como permanentes ou contínuos. Já o pretérito perfeito, como tempo histórico, limita-se a representar uma ação pontual fixada na memória, pela sua admiração, novidade, espanto etc. O autor elucida que são sempre acontecimentos passados vividos por Gama e Camões. Esse tempo verbal também serve, em toda obra,

como suporte em passagens acessórias, de ligação e preparatórios das ações importantes.

Claro está que os exemplos de figuras acima relacionados são mínimos se pensarmos no conjunto da obra, mas a variedade apontada, como foi dito, reforça a ideia de que Camões trabalhou esteticamente seu poema, criando, com esse repertório de figuras um igualmente vasto repertório de imagens. Resta saber se Nesti fez uso dessa possibilidade de exploração do épico camoniano em suas ilustrações.

## 1.2 Breve alusão à fortuna crítica de *Os Lusíadas*

Dados os limites de extensão deste trabalho, realizaremos aqui uma breve alusão às visões de Massaud Moisés e Silvério Benedito sobre os episódios d' *Os Lusíadas* selecionados pelo cartunista Fido Nesti para sua adaptação.

De acordo com Massaud Moisés (2004), *Os Lusíadas* divide-se em três partes, sendo que a primeira se compõe da introdução, que abrange as 18 primeiras estâncias, que, por sua vez, subdividem-se em proposição (estrofes 1-3), em que Camões se propõe cantar os feitos das “armas e os barões assinalados”; invocação (estrofes 4-5), em que o autor invoca as Tágides; e oferecimento (6-18), isto é, a dedicatória a D. Sebastião. A segunda parte se compõe da narração, que segue do Canto I, estrofe 19, até o Canto X, estrofe 144. E, por fim, a terceira parte é o próprio epílogo (Canto X, estrofes 145-156).

Nesti abre sua adaptação com a proposição de *Os Lusíadas*, fornece algumas informações biográficas sobre Camões e, em seguida, passa às passagens selecionadas que, retomando Moisés, se encontram na segunda parte, ou seja, integram o corpo da matéria narrada.

Moisés (2004) elucida que o episódio de “Inês de Castro” consagra uma das passagens líricas em que Camões pôs o máximo de inspiração poética, e que “continham não a verdade própria do achamento dum caminho marítimo às Índias, mas a *sua* verdade íntima, profunda e intransferível de homem e poeta” (2004, p. 59). Desse modo, o plano literário se destaca principalmente pela inventividade camoniana no que tange à inserção dos episódios líricos. Segundo o crítico, as passagens líricas contradizem o caráter narrativo da obra, isto é, o heroico-guerreiro, e compõem o que há de melhor, esteticamente. Ainda, sobre

esse episódio, Benedito (1997) elucida o fato de o poeta voltar-se para um caso com carga sociotrágica de um amor infeliz, depois de ter narrado a bravura de D. Afonso IV na vitória do Salado. Em suma, de acordo com Benedito, o episódio consiste na invocação e divinização do “amor”, ou ainda, estado feliz de Inês; a decisão sobre a morte de Inês, cenário e personagens; discurso de Inês e sua execução; e a “morte escura” de Inês de Castro.

Benedito refere-se ao episódio “Velho do Restelo” como sendo a ultrapassagem da condição humana e seu castigo. Segundo o crítico, a sugestão do velho para que os portugueses se atenham a explorar o Norte da África carrega uma crítica implícita à ambição expansionista portuguesa. Para o estudioso, o que está em questão é a tragédia do homem, levada pelo desejo de exceder os limites impostos à condição humana. Segundo Moisés, esse é um dos episódios em que o poeta “se viu obrigado a colocar maior ênfase” (2004, p. 59), por ser “excescente ou meramente marginal ao eixo central da epopeia” (2004, p.59).

Com suas inovações, Camões edifica uma epopeia renascentista, ou seja, moderna, contrária aos ensinamentos antigos, e voltada para a nova idade do homem.

De acordo com Benedito, “o mito do Adamastor diz respeito à personificação dos mistérios, dos perigos e dos castigos do mar” (1997, p. 53). O crítico ainda destaca que fatores como a língua, os recursos estilísticos, a colocação certa das palavras, a fluência organizada da dicção, os tons sentimentais como: o medo, a raiva e a alegria, a rima dos decassílabos e a variedade dos sons conforme as ideias e sentimentos, contribuem para que o Gigante Adamastor seja o mais destacado símbolo de medo e perigo do mar, bem como o preço a pagar pela extrapolação dos limites humanos. Já Moisés (2004) ressalta que é possível percebermos ao longo do poema a presença de Camões transferindo para os personagens seus próprios sentimentos e suas frustrações.

Os episódios líricos, segundo Silva (2007), rompem com o afastamento entre o narrador e a narrativa, de modo a fazer a passagem do herói do plano histórico para o maravilhoso, com a função de desempenhar no modelo épico renascentista, a mesma grandiosidade do modelo clássico. Assim, podemos dizer que, através desses episódios, acontece a transfiguração do herói e do relato.

Portanto, o episódio “Gigante Adamastor” compreende uma dimensão mítica, isto é, a do mar desconhecido e a ação dos deuses.

O episódio “Ilha dos Amores”, consoante Benedito, divide-se em três momentos: o primeiro, o encontro, em que há a sedução insinuante das ninfas, o movimento e o colorido, o devaneio dos nautas pela floresta e pela praia; o segundo, que diz respeito à perseguição e simulação da fuga das deusas em jogo amoroso; e o terceiro, que aborda o conúbio dos navegantes com as deusas, isto é, acontece o encontro amoroso. Assim, o autor destaca que “este gozo da experiência amorosa e felicidade na Ilha mitológica” representam “a fama grande e nome alto e subido”, “que o mundo está guardando”, isto é, a glorificação pela memória da história (9,88)” (1997, p. 108). Dessa maneira, Benedito elucida que essas deusas nada mais são do que “as honras’ que imortalizam a vida. Os ‘deleites desta ilha’ são as ‘preeminências gloriosas’, os ‘triunfos’, a coroação pela vitória, a admiração e glorificação dos navegantes (9,88-89)” (1997, p. 108).

Massaud Moisés, por sua vez, explica que a nota pessoal do epílogo identifica o poeta ao seu povo de um modo profético, contrapondo-se, inclusive, “ao caráter ‘objetivo’, histórico, transindividual, da poesia épica” (2004, p. 59). Isto é, Camões deixa transparecer uma atitude subjetiva, desabafando seu momento crítico, ao finalizar um processo dramático, que segundo o autor, é “representado por sua desventurada existência e pelos anos mal-afortunados vividos pela Pátria após o delírio de grandeza deflagrado nos começos do século XVI” (2004, p. 59).

No que concerne à estrutura épica d’*Os Lusíadas*, Silva (2007) conclui que a lidimidade épica da epopeia camoniana, a originalidade do seu herói e do recurso épico das passagens líricas, a sua forma artística, entre outros pontos, contribuem para o resgate “dos senões restritivos que a crítica, acatando a aplicação equivocada da proposição aristotélica, lhe tem imposto” (2007, p.80).

Passemos, agora, às categorias do épico e à identificação dos aspectos épicos da obra camoniana.

## **2. Categorias teóricas do gênero épico**

O épico foi considerado no século XVIII por uma boa parte da crítica ocidental como um gênero estagnado, e ainda, por muitos teóricos, como extinto.



Porém, pesquisadores como Anazildo Vasconcelos da Silva e Christina Ramalho nos provam o contrário, mostrando que o épico é um gênero mais vivo do que nunca, e que não foi sequer esquecido, para tanto, ressaltam que essa é uma visão equivocada, cuja poderia ter sido provocada pela concepção inapropriada, por parte de alguns críticos e teóricos, dos postulados de Aristóteles.

Consoante Silva, o fato de se tomar como base a proposta de Aristóteles, considerando-a uma teoria do discurso épico, fez com que o reconhecimento de todas as obras épicas, posteriores ao épico greco-romano, seguisse um rumo desditoso, causando um ofuscamento dos críticos e teóricos na compreensão e reconhecimento, não somente da resistência, mas da evolução do gênero épico. Nesse sentido, Silva argumenta que:

A proposta de Aristóteles, tomada inadvertidamente como uma teoria do discurso épico, institui a manifestação épica clássica como padrão teórico para o reconhecimento de todas as manifestações do discurso épico, contribuindo, em parte, para a perda da perspectiva crítico-evolutiva da epopeia (SILVA, 2007, p.46).

Portanto, podemos compreender que a formulação aristotélica limitou-se somente à epopeia grego-romana, e que teve uma aplicação indiscriminada ao longo do tempo, de modo a contaminar o reconhecimento de legítimas epopeias distante das concepções de Aristóteles. Desse modo, para possibilitar a compreensão da poesia épica contemporânea temos que considerar as transformações e evoluções pelas quais esse gênero passou ao longo dos tempos, e para isso seria interessante “desconceituar” a *Poética de Aristóteles* e considerar a necessidade de formulação de um novo critério para a análise teórico-crítica de produções literárias de cunho épico, como a que foi proposta por Silva (1984), no capítulo “A Semiotização Épica do Discurso”, cujo objetivo foi definir a especificidade do discurso épico e traçar a trajetória da epopeia desde a Antiguidade, resgatando, desse modo, a perspectiva crítico-evolutiva da Épica Ocidental”.

É possível compreender como o gênero épico passou por transformações, e como se manteve vivo ao longo dos séculos observando os quatro modelos épicos principais abordados por Silva (2007): o clássico, o renascentista, o moderno e o pós-moderno. Através desses modelos elucidados por Silva, é

possível perceber que as manifestações literárias não se transformam repentinamente, e assim, entender que cada modelo épico mantém alguns traços que foram adquiridos em outras épocas, e, ao mesmo tempo, adota novas formas estéticas, o que é comum a qualquer outro tipo de gênero literário, isto é, o épico acompanha as transformações do mundo, não permanecendo estático em sua época de criação. Assim, podemos utilizar como exemplo a obra renascentista *Os Lusíadas*, de Camões, bem como os poemas épicos escritos posteriormente, como epopeias nas quais já é possível encontrar algumas mudanças em relação à construção épica e ao perfil do herói.

Em relação aos traços de permanência do épico, Silva (2013, p.73) considera que tais elementos “caracterizam apenas uma das múltiplas manifestações desse discurso, a clássica”, revelando a herança ou a apropriação de elementos da tradição. Por outro lado, nos traços inovadores, delineiam-se as novas formas do épico. Por exemplo, a partir da obra renascentista *Os Lusíadas* e dos poemas produzidos posteriormente, Silva elucidou que já são perceptíveis algumas mudanças em relação à formação da matéria épica e ao perfil do herói. Além disso, o autor ressalta a legitimidade da matéria épica da obra de Camões, assim como a autenticidade do seu herói, e reconhece o uso pertinente e inovador do recurso épico dos episódios líricos e da plenitude da sua formação artística, de modo a salvá-lo das críticas embasadas no equívoco da proposição aristotélica. Portanto, é inválido padronizar todas as outras produções épicas como tendo o perfil greco-romano, contaminado pela concepção literária clássica. O autor elucida também que a épica e o romance seguem trajetórias independentes na literatura ocidental, e que essas trajetórias não se confundem, nem se substituem, muito menos dão continuidade uma à outra.

Nesse sentido, a autora de *Poemas épicos: estratégias de leitura*, Christina Ramalho, considera que o destaque do plano literário de elaboração da matéria épica motivou a crítica ter como conclusão que o poema épico teria sido estagnado, uma vez que desde o Renascimento a epopeia já vinha abandonando características estruturais postuladas por Aristóteles. Ramalho (2013) busca elucidar que essa é uma visão equivocada provocada pelo entendimento inadequado postulados de Aristóteles por parte de alguns críticos e teóricos, destacando que:

O poema épico perdeu, entretanto, não foram as características básicas, mas as características vinculadas àquilo que é determinado pela concepção literária, daí a importância de se analisarem as manifestações épicas do discurso reconhecendo as concepções literárias que as contaminaram e percebendo as transformações estruturais internas e conceituais pelas quais a poesia épica foi passando (RAMALHO, 2013, p.24).

As considerações de Silva e Ramalho em relação ao gênero épico são inovadoras, isto é, mostram uma percepção da evolução do discurso épico na atualidade. Assim, consoante Silva (2007), podemos considerar um poema como pertencente ao gênero épico, observando, principalmente, as categorias básicas da manifestação épica do discurso e as suas especificidades estruturais, tais como: a existência de um plano histórico, a dita dimensão real, e um plano maravilhoso, a dita dimensão mítica; a presença da ação heroica; a definição de uma matéria épica; e no tocante à estrutura de enunciação, a dupla instância de enunciação, que se caracteriza pela presença de um lírico/narrador, considerado por Silva como uma instância discursiva híbrida, e que, tanto o eu lírico quanto o narrador exercem a função enunciativa épica em conjunto, e mesmo que um se sobressaia em relação ao outro, não se altera a natureza híbrida de discurso, muito menos do gênero que define a epopeia, que por sua vez é considerada pelo autor como “uma realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação do discurso épico” (2007, p.56). Contudo, é importante destacar o que elucida Ramalho no artigo “Estratégia para a leitura da poesia épica”:

Convém, aqui, esclarecer que Silva não faz distinção entre epopeia e poema épico. Assim, não concebe que um romance seja chamado de “epopeia”, uma vez que aquele não agrega a estrutura lírica. Um romance pode sim, desenvolver uma matéria épica (se trabalhar com um fato histórico que tenha recebido aderência mítica), sem, todavia, fazer uso da dupla instância de enunciação, o que lhe impede ser caracterizado como epopeia (RAMALHO, 2014, p.4).

É importante elucidar que a matéria épica é também considerada uma característica do poema épico. Silva (2007) explica que a matéria épica contém uma dimensão real e uma mítica, integradas através da ação heroica. A matéria épica, contudo, pode se formar naturalmente, no seio de uma cultura, ou resultar

de uma elaboração literária. Sendo que, no primeiro caso, a matéria épica se trata de uma construção coletiva, gerada no seio de uma dada cultura, por meio de uma adição de aderência mítica a um fato histórico, que, por obter uma característica inesperada, foge do comum conhecimento, passando a ser um feito maravilhoso mais abrangente, ultrapassando os limites reais e a compreensão humana na época do acontecimento. Surge, assim, uma dimensão mítica, que, com o passar do tempo, vai se desfazendo como história, constituindo uma matéria épica.

No segundo caso, a matéria épica se trata de uma construção literária, gerada pela interferência criativa do artista no seio das representações socioculturais de uma dada comunidade, resultando de uma ação criativa específica constituída a partir do plano literário, que capta os referentes históricos e simbólicos de sua cosmologia. Isto é, a partir dessas colocações, é possível identificar como épico ou epopeia todo poema que desenvolva uma matéria épica por meio da dupla instância de enunciação lírica e narrativa, sem importar se a origem da matéria épica é espontânea ou resultante de uma ação criativa.

Nesse contexto, Silva (2007) argumenta que epopeia é uma realização literária específica de uma matéria épica, e que apresenta três planos estruturais, sendo eles: o histórico, em que se manifesta a dimensão real da matéria épica; o maravilhoso, em que se manifesta a dimensão mítica; e o literário, em que se reconhece a intervenção criativa do artista. Dessa maneira, podemos considerar que a matéria épica constitui-se de uma ideia ou temática resultante do imaginário de uma determinada sociedade, acarretando as mais diversas manifestações discursivas, tais como: epopeias, romances, pinturas, inclusive relatos de cunho científico investigativo e etc. A epopeia, por sua vez, existe somente como criação literária.

Em face dos argumentos apresentados, torna-se pertinente abordar os parâmetros críticos e as categorias que melhor subsidiassem a identificação dos textos épicos, estabelecidos por Christina Ramalho em *Poemas épicos: estratégias de leitura* (2013), visto que tais categorias, consoante a autora, “integram-se harmonicamente ao plano literário da epopeia e permitem, quando analisadas isoladamente, compreender os mecanismos de que poetas e poetisas fizeram para consolidar a estrutura épica de seus textos” (2013, p.30). Destarte,

Ramalho propõe uma metodologia didática, de modo a nortear os leitores principiantes do épico. Assim, a autora apresenta como as formas se manifestam em uma epopeia: a proposição, a invocação, a divisão em cantos, o plano literário, o plano histórico, o plano maravilhoso e o heroísmo épico. Vejamos a seguir a proposta de abordagem para leitura de poemas épicos.

## 2.1 Estratégias para a leitura de poemas épicos

Nesse subcapítulo discrimino as categorias épicas elencadas por Ramalho em *Poemas épicos: estratégias de leitura*, buscando exemplificá-las já a partir de *Os Lusíadas*, de modo a igualmente dar início a reflexões sobre a obra camoniana com foco na teoria épica.

Segundo Ramalho (2013), a “proposição épica” constitui uma parte da epopeia, que pode vir nomeada ou não, estar em destaque ou mesmo integrada ao corpo do texto, apresentar-se em forma de poesia ou de prosa, através da qual o eu lírico/narrador apresenta o conteúdo da matéria épica. A autora também afirma que a “proposição” pode ser um metatexto em prosa por meio do qual o autor explicita sua intenção ao escrever o poema. Contudo, a estudiosa destaca que a ausência de uma proposição em um texto não impede reconhecê-lo como uma epopeia. No entanto, a presença da proposição aponta mais claramente uma intencionalidade épica. A proposição possui um caráter multifacetado, que pode ser reconhecido quanto à forma e à inserção da proposição na epopeia, pelas seguintes categorias: (1) proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; (2) proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa; (3) proposição nomeada em destaque e em forma de poema; (4) proposições múltiplas; (5) proposição dispersa ou multifragmentada e (6) proposição ausente.

No que tange à proposição quanto ao centramento temático, Ramalho (2013) propõe uma análise a partir das seguintes observações: (a) enfoque no feito heroico; (b) enfoque na figura do herói; (c) enfoque no plano histórico; (d) enfoque no plano maravilhoso; (e) enfoque no plano literário; e (f) múltiplos enfoques (a matéria épica em sua dimensão mais ampla).

No que concerne ao conteúdo, a proposição promove, em suas mais variadas formas, um ritual de iniciação à leitura épica, podendo ser referencial (ou seja, atuando como um registro funcional); simbólica ou metafórica, que indica os

aspectos que ganharão teor semântico no decorrer da obra; e, ainda, metalinguística, fator importante no realce da função da epopeia como expressão cultural.

A partir dessa proposta de abordagem sobre a proposição épica, destacamos a obra *Os Lusíadas*, em que o eu-lírico/narrador inicia declarando o que pretende fazer, indicando a priori o tema de sua narrativa, que é tornar conhecidos os reis que promoveram a expansão do império e da fé, através dos navegadores que levaram o império português ao Oriente. Assim sendo, portanto, a presença da proposição indica uma intencionalidade épica, isto é, a enunciação do assunto que o poeta pretende abordar. Nesse sentido, Camões, em *Os Lusíadas*, diante da expressão “Que eu canto o peito ilustre lusitano”, decide tornar conhecido em todo o mundo o valor que tem povo português, ou seja, o autor agrega um valor sentimental ao canto, um caráter nobre da nação.

É pertinente destacar que Camões compõe a estrutura da proposição em duas partes. A primeira parte, constituída pelas duas primeiras estrofes iniciais, traz a enunciação dos heróis que ele vai cantar. Vejamos:

As armas e os barões assinalados  
Que, da ocidental praia Lusitana,  
Por mares nunca dantes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
Em perigos e guerras esforçados  
Mais do que prometia a força humana,  
E entre gente remota edificaram  
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando;  
Cantando espalharei por toda a parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.  
(1963, p. 9)

Na segunda parte, composta pela terceira estrofe, Camões confronta os grandes heróis da Antiguidade – Ulisses, herói da Odisseia; Eneias, herói da Eneida; Alexandre Magno, cujo império ia da Grécia às proximidades do rio Indo;

e, Trajano, imperador romano conhecido pelas suas campanhas militares – afirmando a superioridade dos portugueses sobre eles. Observemos:

Cessem do sábio Grego e do Troiano  
 As navegações grandes que fizeram;  
 Cale-se de Alexandro e de Trajano  
 A fama das vitórias que tiveram;  
 Que eu canto o peito ilustre lusitano,  
 A quem Neptuno e Marte obedeceram.  
 Cesse tudo o que a Musa antiga canta,  
 Que outro valor mais alto se alevanta.  
 (Ibidem)

Ramalho destaca que a ênfase da proposição, no que diz respeito à epopeia camoniana, “está no plano histórico (c) – representado pelas citações geográficas, pelas referências a reis, navegantes e ‘gente remota’ e pela alusão às navegações – e nos feitos heroicos (a) dos ‘barões assinalados’, que por sua vez representam uma coletividade” (2013, p. 36), isto é, o povo português.

Na proposição, o poeta apresentou o tema a ser abordado em sua obra. Desse modo, apresentada a grandiosidade desse assunto, Camões sente necessidade lançar mão dos seres míticos, para tornar possível a execução de uma missão tão grandiosa. Essa alusão às musas míticas configura outro recurso poético, a invocação, que se trata de um pedido, que pode assumir a forma do discurso persuasivo.

No que concerne à invocação épica quanto ao destinatário da invocação, Ramalho (2013) estabelece as seguintes categorias: (a) invocação pagã; (b) invocação judaico-cristã; (c) invocação humana; (d) invocação à natureza; (e) invocação à pátria; (f) invocação simbólica; (g) invocação multirreferencial; (h) metainvocação; e, (i) autoinvocação. Nesse sentido, a autora também propõe uma abordagem de invocação quanto ao posicionamento: (1) a invocação tradicional; (2) a invocação mesclada à proposição (ou ainda à dedicatória); (3) a invocação reincidente; (4) a invocação multipresente; e, (5) a invocação ausente. Por fim, a classificação a partir da invocação quanto ao conteúdo: (a) invocação metatextual; e, (b) invocação convocatória.

Tradicionalmente, a invocação constitui na epopeia um recurso do discurso persuasivo, momento em que o autor por meio da voz lírico/narrativa do poema

faz um pedido de inspiração para que possa constituir seu texto, se dispondo agora a um estilo e a uma linguagem de superioridade. Dessa maneira, invocando a musa num pedido de inspiração, de refúgio para que o resultado se adeque à matéria épica em foco.

A invocação se faz presente em *Os Lusíadas* no momento em que o narrador pede ajuda às ninfas do Tejo, as Tágides, para compor sua obra:

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente  
Se sempre, em verso humilde, celebrado  
Foi de mi vosso rio alegremente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado  
Um estilo grandíloco e corrente,  
Por que de vossas águas Febo ordene  
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me hua fúria grande e sonora,  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.  
Dai-me igual canto aos feitos da famosa  
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;  
Que se espalhe e se cante no Universo  
Se tão sublime preço cabe em verso.  
(1963, p. 10)

Nessas estrofes vimos que a invocação assume a forma de discurso persuasivo, utilizando-se do vocativo e de verbos no modo imperativo, que configuram a estrutura reiterativa do texto: “E vós, Tágides minhas, (...) Dai-me (...) Dai-me (...) Dai-me (...)”. O primeiro pedido “pois criado / Tendes em mi um novo engenho ardente”, deixando claro que a intenção do poeta é persuadir o leitor com a emoção do emissor, isto é, uma vez que as ninfas lhe concederam uma nova inspiração para cantar os feitos portugueses, devem dar-lhe a eloquência necessária. Em seguida, surge o segundo argumento: “Por que de vossas águas Febo ordene / Que não tenham enveja às de Hipocrene”. Agora, o poeta estimula o sentimento de rivalidade nas “tágides”, insinuando que, ao atender o seu pedido, as águas do Tejo poderão se igualar à fama de Hipocrene, fonte tida como inspiradora de grandes poetas. O terceiro argumento encerra o pedido: “Que se espalhe e se cante no Universo”, ou seja, é preciso que as tágides atendam ao seu pedido, e o ajudem a compor um estilo extremamente



elevado, para que os feitos portugueses possam ser reconhecidos, admirados no mundo inteiro. Pressupõe-se que esses feitos são dignos de serem apreciados, mas, para o serem, é necessário que o texto possua um estilo extremamente elevado.

Consoante Ramalho, tal como a proposição e a invocação, a divisão em cantos também é um recurso tradicional utilizado na epopeia. Sua finalidade é englobar a própria natureza do texto épico, aprioristicamente constituído de um poema longo, que obviamente precisa de pausas, e que, também por englobar largos períodos históricos, necessita que se dê destaque aos episódios em foco.

Torna-se pertinente ressaltar que a obra *Os Lusíadas* é narrada em dez cantos e que a narrativa propriamente dita tem início a partir da estrofe 19, isto é, do Canto I até a estrofe 144 do Canto X. Nessa narração acontece o concílio dos deuses diante da atrevida decisão dos portugueses, perante a indagação: devem favorecê-los ou impedi-los? Júpiter é apresentado como um ser mítico favorável, assim como Marte e Vênus. Já Baco, inflexivelmente contrário, após ser derrotado na assembleia divina, executa a sua hostilidade contra os lusitanos, e se valendo da gente africana, lhes arma ciladas, de modo a sempre impedir que cheguem à Índia.

Ramalho elucida que a tradição épica clássica não deu outro sentido ao canto, senão marcar os episódios e o ritmo de leitura, porém, com o decorrer do tempo, as transformações estruturais do épico ganharam outras funções para os cantos. Portanto, na busca por melhor se compreenderem essa evolução e transformação, a autora elenca a divisão em cantos quanto à função na epopeia do seguinte modo: (a) episódico-narrativa; (b) função espacial ou geográfica; (c) função temática; (d) função simbólica; e, (e) função híbrida. No que diz respeito à divisão em cantos quanto à nomeação, a autora define da seguinte maneira: (1) tradicional; (2) inventiva; e, por fim, (3) inexistente.

Ramalho destaca que a divisão dos cantos de *Os Lusíadas* é tradicional (1) e, no entanto, híbrida (e) no que diz respeito à função, por conter variadas dimensões internas. A função híbrida da divisão em cantos nessa obra transparece pela aceitação unânime do reconhecimento formal que fez Jorge de Sena (apud BENEDITO, 1997). Assim, Silvério Benedito, em *Para uma leitura de*

*Os Lusíadas* de Luís de Camões, sintetiza a visão crítica de Sena<sup>2</sup> em que a narração de *Os Lusíadas* “distribui-se por quatro planos: plano da viagem, plano da história de Portugal, plano da Mitologia e plano dos excursos do poeta” (Ibidem, 1997, p.136).

Segundo Benedito (1997), Jorge de Sena estrutura o plano da viagem da seguinte maneira:

CANTO I: no “largo oceano” (19); na corta de Moçambique (42-72, 82-89); chegada à vista de Mombaça (103-104).

CANTO II: em Mombaça (1-29); súplica do Gama (30-32); partida da armada (64-71); chegada a Melinde, encontro do Rei de Melinde com o Gama (72-113).

CANTO IV: adeuses em Belém (84-93); o Velho do Restelo (94-104).

CANTO V: Largada de Lisboa (1); viagem até ao Zaire (4-13); o cruzeiro do sul (913-14); o fogo-de-Santelmo (18); tromba marítima (18-23); aventura de Fernão Veloso (24-26); Cabo das Tormentas, o gigante Adamastor (37-60); viagem até Melinde, Sofala, Rio dos Bons Sinais, o escorbuto (61-84); fim do Gama (85-89); noite de Melinde (90-91).

CANTO VI: em Melinde, partida a viagem (1-6); Conversa dos marinheiros (38-42), os “Doze de Inglaterra” (23-69); tempestade (70-79); prece do Gama (80-83); continua a tempestade (84); à vista da costa Índica e Calecute (92-93); o Gama dá graças a Deus (94).

CANTO VII: chegada à barra de Calecute (1); entrada em Calecute, cidade do Malabar (16); descrição da Índia (17-22); contatos em Calecute: um enviado português encontra o mouro Monçaide (23-27); Monçaide visita a armada (28-41); desembarque do Gama e recepção pelo Catual e Naires (42-45); visita do Gama ao Samorim e troca de discursos (57-66); o Catual pede informações a Monçaide e é recebido na armada de Paulo da Gama (73-77).

CANTO VIII: preliminares de intrigas (43-46); o Samorim determina o regresso à armada de Vasco da Gama (60-78); o Catual dificulta o regresso de Vasco da Gama à armada (79-94); Vasco da Gama acaba por regressar a bordo (95).

CANTO IX: preparativos da partida (1-12); viagem de regresso (13-17); à vista da ilha (52); desembarque dos Portugueses na ilha (66-67); exortação de Veloso (69); aventura de Leonardo (75-82); Tétis-Gama (85-86).

CANTO X: partida da Ilha, viagem de regresso e chegada a Portugal (142-144) (BENEDITO, 1997, p.136-137).

No que tange à estrutura do plano da história de Portugal, Sena apresenta:

---

<sup>2</sup> As longas citações que se seguirão buscam destacar o estudo estrutural da epopeia camoniana feito por Sena, e inserir, neste trabalho, parâmetros que possam conduzir o leitor à compreensão da análise da adaptação em foco.

CANTO III, em narração de Vasco da Gama ao Rei de Melinde: exórdio do Gama (3-5); descrição da Europa (6-21); história de Luso e Viriato (21-22); o conde D. Henrique (23-28); D. Afonso Henriques: contra D. Teresa (30-33), contra Afonso VII (34), Egas Moniz (35-41), batalha de Ourique (42-54), tomada de Lisboa aos Mouros (57-60), Badajoz (68-69), contra o rei de Leão e os Mouros (70-84); D. Sancho I (85-89); D. Afonso II (90); D. Sancho II (91-93); D. Afonso III (94-95); D. Dinis (96-98); D. Afonso IV: contra os Mouros (99-100), a formosíssima Maria (102-106), batalha do Salado (107-117), Inês de Castro (118-135); d. Pedro I (136-137); D. Fernando (138-143).

CANTO IV: d. João I: preparativos de guerra (8-13), discurso de Nun'Álvares (14-19), preparativos da batalha (20-27), batalha de Aljubarrota (28-44), outra batalhas (46), casamento de D. João I (47), conquista de Ceuta (48-50); D. Duarte e o Infante Santo (51-53); D. Afonso V e batalha de Toro (54-59); D. João II e os viajantes por terra à Índia (60-65); D. Manuel I (66-67): sonho de D. Manuel (68-75), preparativos da viagem (76-83); o velho do Restelo (94-104).

CANTO VIII, em descrição das bandeiras por Paulo da Gama ao Catual: Luso (2- 4); Ulisses (5); Sertório (8); conde D. Henrique (9); D. Afonso Henriques (10-12); Egas Moniz (13-15); Fuas Roupinho (16-17); o cruzado Henrique de Bonn (18); Teotónio Prior (19); D. Sancho e Mem Moniz (20); Geraldo sem Pavor (21); Martim Lopes (22-23); D. Mateus, bipo de Lisboa (24); D. paio Correia (25-26); Gonçalo Ribeiro (27); Nun'Álvares Pereira (28-32); Pero Rodrigues (33); Rui Pereira (34); Martim Vaz (35-36); Infantes D. Pedro e D. Henrique (37); D. Pedro (38), outros 39-42).

CANTO X, em canto da Ninfa em prolepse a Vasco da Gama e aos navegantes sobre os feitos dos heróis e governadores da Índia: Duarte Pacheco Pereira (12-25); Francisco de Almeida (26-38); Tristão da Cunha (39); Afonso de Albuquerque (40-49); Lopo Soares Meneses (53); Henrique de Meneses (54-55); Pedro de Mascarenhas (56-58); Lopo Vaz de Sampaio (59-70); João de Castro (71-73) (BENEDITO, 1997, p.137-138).

No que diz respeito à visão geográfico-histórica, proporcionada por Tétis, em prolepse, ao Gama, no orbe terrestre, dos futuros feitos dos lusitanos e seus lugares, Sena destaca:

Gonçalo Silveira, na Monomotapa, em Moçambique (93); Pedro da Naia em Sofala (94); Cristóvão da Gama, nas terras da Etiópia (96); D. Pedro Castel Branco no reino de Ormuz (101); Felipe de Meneses, em Ormuz (104); o episódio de S. Tomé enviado de Deus à Índia (108-118); o naufrágio do poeta com Os Lusíadas no rio Mecom (122-123); os descobridores e missionários, no Japão (131); o sangue português pelos mares do Oriente da América um Português, Fernão de Magalhães (138); o Brasil terra descoberta pelos Portugueses (140) (BENEDITO, 1997, p.138).

A mitologia n'Os *Lusíadas* parte do valor vivo e profundamente sentido na maior parte das ações, passa superficialmente pela função de ornamentação, e algumas vezes tem função lúdica e irônica. Nesse caminho, Silvério Benedito (1997) faz uso da síntese de Jorge de Sena quanto ao plano mitológico:

CANTO I – Concílio dos deuses no Olimpo: convocação, viagem e chegada (20-73), discurso de Júpiter (24-29), oposição de Baco (30-32), protecção de Vénus (33-34), Marte ao lado de Vénus (36-40); Júpiter resolve a favor dos Portugueses e encerra o concílio (41); intervenção de Baco (73-81); intervenção de Vénus (100-102).

CANTO II: Baco fingindo de sacerdote cristão ludibria os dois condenados em Mombaça (10-15); Vénus e as Nereidas opõem o peito à nau capitania em Mombaça (16-24); Vénus ouve a oração de Vasco da Gama e sobe ao Olimpo exercendo sedução sobre Júpiter para este favorecer os Portugueses (33-41); Júpiter acede a Vénus e profetiza feitos gloriosos aos Portugueses (42-55); Júpiter envia Mercúrio com uma mensagem ao Gama (56-63);

CANTO VI- Concílio dos deuses do mar: Baco desce ao palácio de Neptuno (8-13); palácio de Neptuno (8-13); baco é recebido por Neptuno (14); Baco explica a sua vinda (15); Tritão convida os deuses marinhos (16-19); reúnem-se os deuses (19-26); discurso de Baco (27-34); os deuses decidem desencadear uma tempestade no mar (35); Prote e Tétis (36); Éolo solta os ventos (37); Vénus ouve a prece do Gama, ordenando às ninfas amorosas que abrandem as iras dos ventos (85-91).

CANTO VIII: Baco, já na Índia, aparece em sonhos a um sacerdote muçulmano (47-50).

CANTO XIX: Vénus prepara a Ilha dos Amores para o repouso e prémio dos navegantes (18-21); Vénus dirige-se, com esse objectivo ao filho Cupido (22-42); acção de Cupido (43-50); descrição da Ilha (64-88).

CANTO X: Tétis e as outras ninfas oferecem um banquete aos navegantes (1-4); uma ninfa profetiza futuros feitos dos Portugueses (5-7;10-74); Tétis mostra ao Gama a Máquina do Mundo (75-81); Tétis explica os “gloriosos divos” (82-84); continuação da descrição da Máquina do mundo (85-90); Tétis mostra, através do orbe terrestre, os lugares onde os Portugueses hão-de realizar altos feitos (91-141); Tétis despede os Portugueses que embarcam para Portugal (142-143) (BENEDITO, 1997, p.138-139).

As ações d'Os *Lusíadas*, ainda, distribui-se no plano dos excursos do poeta. Vejamos a síntese elaborada por Sena, citada por Benedito (1997):

CANTO I: proposição (1-3); invocação às Tágides (4-5); dedicatória a D. Sebastião (6-18); excurso sobre a condição humana (105-106).

CANTO III: invocação a Calíope, musa da poesia épica (1-2).

CANTO V: Invectiva contra os portugueses, contemporâneos do poeta que desprezam a poesia épica e seu poder de glorificação (92-100).

CANTO VI: sobre o esforço heróico (95-99).

CANTO II: elogio do espírito de cruzada dos portugueses, crítica às nações europeias que andam metidas em nova seitas, que se digladiam umas às outras e não seguem o exemplo português (2-15); lamentações do poeta: pede ajuda às ninfas do Tejo e do Mondego no seu cansaço, trabalhos, pobreza e queixa-se da ingratidão daqueles que canta e reflexões várias (78-87).

CANTO VIII: sobre o poder do dinheiro, no rico e no pobre, nos heróis e nos sábios, nos juristas e nos religiosos (97-99).

CANTO IX: significado alegórico da Ilha e dos deuses da antiguidade (89-91); exortação aos que pretendem um nome verdadeiramente imortal (92-95).

CANTO X: nova invocação a Calíope, a pedir a superação do seu “engenho frio” e dos seus “desgostos” (8-9); lamentações, exortações a D. Sebastião e prenúncio de futuros feitos (145-156) (BENEDITO, 1997, p.139-140).

Christina Ramalho (2013) considera o plano literário da epopeia como o plano da concepção criadora, ou seja, como revelador dos recursos utilizados pelo autor para o desenvolvimento da matéria épica, haja vista que há uma fusão entre os planos histórico e maravilhoso. Além disso, integram o plano literário o heroísmo, a linguagem, o diálogo com a tradição épica; bem como a divisão em cantos, a proposição, a invocação e a dedicatória. Para melhor compreender plano literário da epopeia, a autora sugere a observação dos seguintes aspectos: a concepção da proposição épica; a concepção da invocação épica; a presença ou não da divisão em cantos e o modo ela se dá; o uso da linguagem; e o reconhecimento do lugar da fala autoral. Ademais, Ramalho possibilita a identificação da fala autoral no plano literário da obra a partir das categorias: voz alienada, voz engajada ou voz parcialmente engajada.

Quanto ao plano literário em relação ao uso da linguagem, a pesquisadora aborda do seguinte modo: (1) predominantemente narrativo com traços de oralidade; (2) predominantemente lírico com traços de oralidade; (3) lírico-simbólico; e, (4) híbrido.

Em *Os Lusíadas*, o plano literário se destaca principalmente pela inventividade camoniana no que diz respeito à inserção dos episódios líricos, tal como se viu no capítulo 1.

Para compreender o plano histórico, maravilhoso e o heroísmo épico, é preciso observar que esses integram o plano literário, de modo a criar uma “harmonia épica”. Destarte, ainda, Ramalho propõe uma abordagem a partir do plano histórico quanto às fontes que pode estar explicitamente referenciado ou, então, não explicitamente referenciado. Quanto à apresentação do plano histórico, esta pode ter uma perspectiva linear ou fragmentada. E o conteúdo pode ser especificamente histórico ou predominantemente geográfico. Nessa perspectiva, a autora frisa que “Camões, por sua vez, ao criar o recurso das divagações do poeta e ao dar voz a diversos narradores, imprimiu aos eventos históricos enfocados diferentes ângulos de expressão, ampliando, assim, a vertente histórica de sua epopeia” (RAMALHO, 2013, p.111).

Segundo Ramalho, o plano maravilhoso em uma epopeia é formado fundamentalmente pela imprescindível presença da mitologia na experiência humano-existencial. Portanto, para compreender a importância do plano maravilhoso numa epopeia, é preciso entender a relação entre homem e mistério, desejando esclarecer tudo aquilo que é impossível aos olhos humanos, de modo a aceitar os próprios limites. Então, consoante a autora, na concepção do plano maravilhoso, é possível encontrar, no que concerne à fonte das imagens míticas tomadas: (a) fonte mítica tradicional; (b) fonte mítica literariamente elaborada; e (c) fonte mítica híbrida.

Segundo Benedito (1997), o maravilhoso em *Os Lusíadas* se divide em maravilhoso pagão e cristão. Podemos reconhecer o pagão quando há a utilização dos deuses gregos e o cristão, quando há a utilização do sobrenatural cristão, isto é, Santos, Anjos e Deus. Porém, no ponto de vista do autor, essa interpretação é incorreta quando a obra em foco é *Os Lusíadas*, visto que o maravilhoso na obra se restringe à utilização dos deuses gregos. Já o maravilhoso cristão é tido, no poema camoniano, como algo sagrado, pouco utilizado como recurso para ornar uma obra, nesse sentido Benedito argumenta que a “religião cristã em que profundamente assentavam as vidas dos homens como Camões ou Vasco da Gama, algo que subjectivamente fazia parte do interior de cada homem, não podia ser usado para embelezar versos como ‘maravilhoso’” (1997, p.89).

No maravilhoso pagão d'Os *Lusíadas* há uma intervenção das entidades sobrenaturais pagãs, que são os deuses reverenciados na civilização greco-latina, esses ajudam aos portugueses, como Júpiter e Vênus. E os que prejudicam, como Baco, que se mostra o principal oponente dos navegantes. No maravilhoso cristão, há as súplicas feitas a Deus, à “Divina Providência”, configurando um momento de comprovação da fé cristã e não uma utilização alegórica dos referentes cristãos.

Ramalho (2013), por fim, aborda a categoria heroísmo épico, que integra os planos histórico e maravilhoso, e que também colabora para a composição do plano literário. Nesse caminho, Silva elucida que “o herói épico caracteriza-se por uma dupla condição existencial, a humana e a mítica, e o relato pelo encadeamento de referenciais históricos e simbólicos” (SILVA, 2007, p.59-60). Assim, o autor ressalta que a ação épica é representada por uma determinada viagem, na qual normalmente é iniciada a ação, desenvolvendo-se durante o seu percurso e encerrando-se com ela, como acontece em *Os Lusíadas*. No entanto, Silva argumenta que, para se tornar herói, o sujeito da ação épica precisa unir as duas dimensões da matéria épica, e, para isso, é necessário que haja uma dupla condição existencial: a histórica e a mítica, a primeira para possibilitar o feito histórico, a segunda para possibilitar o feito maravilhoso.

Ramalho (2013), embasada nas observações da inserção do heroísmo épico nas epopeias, expôs algumas categorias críticas, que possibilitam assinalar que aspectos e que configurações se mostram presentes na produção épica. No que diz respeito à estrutura do heroísmo quanto à forma como é inicialmente caracterizado na epopeia, a pesquisadora aponta: (1) heroísmo histórico individual; (2) heroísmo mítico individual; (3) heroísmo histórico coletivo; (4) heroísmo mítico coletivo; (5) heroísmo histórico híbrido; e, (6) heroísmo mítico híbrido. Quanto ao heroísmo em relação ao percurso heroico, a autora aponta: (a) do histórico para o maravilhoso; (b) do maravilhoso para o histórico; (c) percurso alternado; (d) percurso simultâneo; e, (e) percurso cíclico. Por fim, sobre o heroísmo quanto à ação heroica, Ramalho sintetiza: (1) feitos bélicos ou políticos; (2) feitos aventureiros; (3) feitos redentores; (4) feitos artísticos; (5) feitos cotidianos; (6) feitos alegóricos; e (7) feitos híbridos.

O heroísmo épico n'Os *Lusíadas* não é apresentado de uma só vez, é construído ao longo do poema. A construção do herói é iniciada na proposição, na qual Camões constrói o conceito de herói apresentando a sua intenção, que é glorificar, através do seu canto, os feitos portugueses, elencando a imortalidade como um traço essencial do heroísmo épico: “As armas e os barões assinalados”; “E aqueles que por obras valerosas / Se vão da lei da Morte libertando”. Também se constrói a ascensão da dimensão coletiva do herói: “Que eu canto o peito ilustre lusitano”. Camões apresenta os quatro planos do poema, em que vai construindo a figura do herói, sendo o primeiro o da viagem: “As armas e os barões assinalados / Que, da ocidental praia lusitana, (...) / Passaram ainda além da Taprobana...”; depois apresenta o plano da História de Portugal: “... reis que foram dilatando / A Fé, o Império...”; em seguida, o poeta apresenta o plano da mitologia: “Cessem do sábio Grego e do Troiano / As navegações grandes que fizeram; / (...) A quem Neptuno e Marte obedeceram.” Percebemos aqui que Camões inicia o processo de mitificação do herói, ou seja, configurando a condição de imortal dos navegantes, que pretende ultrapassar a dos heróis da Antiguidade (Ulisses, Alexandre Magno, Trajano, Eneias). Por último, o plano das considerações do poeta: “Cantando espalharei por toda parte, / Se a tanto me ajudar o engenho e arte”.

Na invocação, como já vimos, Camões invoca as Tágides, pedindo-lhes auxílio. Essa invocação reforça o processo de engrandecimento dos heróis navegadores, haja vista que o poeta destaca a necessidade de um estilo e talento superior, compatíveis com a grandiosidade da obra.

Na dedicatória, é apresentado outro momento de glorificação dos heróis, projetada no próprio poeta, que se torna imortal ao cantar a imortalidade dos navegadores: “Que não é prémio vil ser conhecido / Por um pregão do ninho meu paterno”.

Na viagem de Vasco da Gama à Índia, o poeta narra a luta dos navegadores contra as adversidades que surgem pelo caminho, assim como a recompensa pelos seus feitos e o heroísmo. Os obstáculos ou as adversidades são de natureza diversa. Como exemplo, podemos citar o episódio do “Velho do Restelo”, em que fica claro o peso do clima emocional na partida dos navegadores, sofrimento, mágoa, choro, insegurança, oposição familiar e a



oposição a esta aventura com a voz do bom senso do Velho do Restelo. Durante a viagem destacam-se os temerosos perigos que tem o mar desconhecido, e também o caso das Cousas do Mar: fenômenos característicos das águas quentes dos trópicos, o Fogo de Santelmo e a Tromba Marítima, que vem juntamente com a Tempestade. Diante desses fenômenos, é possível perceber a mitificação do herói, que reside no desvendar dos segredos da natureza e no poder de superação do medo.

O episódio do Adamastor é um dos mais importantes na mitificação do herói. Nesse episódio os portugueses descobrem o seu esconderijo, antes nunca descoberto. A coragem e a determinação de Vasco da Gama, que não se amedronta diante do gigante, nem das profecias amedrontadoras, impedem que Adamastor o derrote. Esse fato simboliza a vitória do humano sobre a divindade. O episódio do Adamastor liga-se ao da “Ilha dos Amores”, uma vez que foi a paixão do gigante por Tétis que o levou à punição de Júpiter, transformando-o num rochedo. Vale lembrar que quando os portugueses são recebidos como deuses na ilha, Tétis une-se a Vasco da Gama, o que representa o heroísmo épico, através do marco de superação dos portugueses na determinação, na coragem e no amor.

Outro elemento que colabora para a mitificação do herói acontece quase no final do episódio da viagem ao Rei de Melinde, em que o homem dá a sua vida pela pátria. Vasco da Gama narra, de maneira comovente, o sacrifício e a dor dos navegantes que morreram devido a doenças.

O episódio da Ilha dos Amores constitui o ápice do processo de mitificação dos portugueses. Nessa parte da narração, o amor é tido como o prêmio e meio para alcançar a imortalidade. É interessante frisar que são as próprias deusas que escolhem os navegadores para se relacionarem, comprovando o seu estatuto de heróis. Desse modo, podemos ressaltar que o aparecimento mágico da Ilha e toda a estrutura do episódio revelam a construção da mitificação dos heróis. A descrição bucólica e sensorial da Ilha, os conselhos de Tétis para as ninfas fazerem jogos de sedução das ninfas após o desembarque dos marinheiros, a coroação e sagração dos heróis por meio do amor sensual com as ninfas, dentre outros, culminam em glória e prazer, o que se tinha iniciado com dor.

No final, Vasco da Gama assume o estatuto de herói épico, integrando a seu heroísmo os próprios navegantes. Gama revela o seu heroísmo na audácia com que parte de Belém, não permitindo que o seu espírito e a sua coragem sejam tomados pelas incertezas e dores que vivencia, bem como na decisão inabalável de ir além do que prometia a força humana para cumprir a missão de que foi incumbido. Por fim, o herói revela-se no poder de superação diante das adversidades impostas, uma delas a de vencer o medo, representado no episódio do Adamastor.

### **3. A literatura em quadrinhos e a literatura adaptada**

Will Eisner (2001) (Apud ARANHA et al., 2009) elucida que as narrativas em quadrinhos começam a ganhar destaque no século XVIII, após as primeiras tentativas em meados do século XVI, em que experimentos medievais se debruçavam em uma composição verbo-icônica, através de publicações populares e de folhetos, que principiam a circular alguns textos em quadrinhos, que mais tarde tomariam a forma atualmente conhecida.

Não sem resistência, segundo Moacyr Cirne (2005), as HQs surgiram a partir dos avanços (tipo) gráficos, por meio de ilustrações sequenciadas, na primeira metade do século XIX. Nesse sentido, de acordo com Eisner (2001) e McCloud (1995) (Apud ARANHA et al., 2009), torna-se pertinente destacar que a compreensão de HQ, como arte sequencial propriamente dita, da maneira conhecida nos dias atuais, constituído por ícones e texto escrito, tem historicamente pouco tempo, sendo totalmente aceita a partir do final do século XIX, composta de um formato mais próximo do que conhecemos atualmente.

Assim, depois de sofrer durante muito tempo enorme resistência, as HQs foram reconhecidas como concernente ao universo literário. Embora Eisner (2001, 2005) (Apud ARANHA et al., 2009) tenha sido o primeiro na análise do potencial literário que as HQs possuem, de modo a investigar a gramática narrativa deste modo, foi Umberto Eco (2000) (Apud ARANHA et al., 2009) o crítico fundamental nessa situação, pois a reconheceu pela capacidade literária e autêntica forma de literatura de entretenimento.

Já no âmbito das HQs que se constituem como adaptações de obras literárias, é possível observar que enquanto algumas adaptações se desatam das obras originais, outras produções apresentam uma proposta mais voltada não apenas para a transposição do roteiro original, como acontece em *Os Lusíadas* em quadrinhos por Fido Nesti, mas também para o uso da própria linguagem dos quadrinhos, haja vista que esse tipo de narrativa lida com o uso dos dois recursos, o verbal e o visual, que propõem uma interpretação ampla do sentido da narrativa, uma vez que eles derivam de uma mesma origem, e por meio de um emprego habilidoso de palavras e imagens podemos encontrar o potencial expressivo desse gênero. Assim, segundo Will Eisner (1999), essa fusão especial de duas formas distintas não é novidade, pois:

/...Fizeram-se experimentos com a sua justaposição desde os tempos mais antigos. A inclusão de inscrições, empregadas como enunciados das pessoas retratadas em pinturas medievais, foi abandonada, de modo geral, após o século XVI. Desde então, o esforço dos artistas para expressar enunciados que fossem além da decoração ou da produção de retratos limitaram-se a expressões faciais, posturas e cenários simbólicos. O uso de inscrições reapareceu em panfletos e publicações populares no século XVIII. Então, os artistas que lidavam com a arte de contar histórias, destinada ao público de massa, procuravam criar uma *Gestalt*, uma linguagem coesa que servisse como veículo para a expressão de uma complexidade de pensamentos, sons, ações e ideias numa disposição em sequência, separadas por quadros. Isso ampliou as possibilidades da imagem simples. No processo, desenvolveu-se moderna forma artística que chamamos de histórias em quadrinhos (*comics*), e que os franceses chamam de *bande dessinée* (EISNER, 1999, p. 13).

Portanto, de acordo com Eisner (1999), a imagem é tida como meio comunicador, que, para ser compreendida, exige que o quadrinista tenha uma compreensão da experiência de vida do leitor, e assim, promova uma interação, uma vez que o artista está evocando imagens guardadas na memória de ambas as partes. É importante frisar que a recepção desse método de comunicação depende de como o leitor interprete o significado e o impacto emocional provocado pela imagem. Nesse contexto, o autor aborda as letras como imagens, frisando que as palavras são feitas de letras, que são símbolos elaborados a partir de imagens que possuem formas comuns, objetos, posturas e outros aspectos

reconhecíveis. Por exemplo, as letras do alfabeto escrito, executadas de um modo particular, colaboram para a construção de um sentido que se sustentará pelo movimento gráfico implícito no modo como o registro foi feito. Isso cria uma semelhança com a palavra falada, pelo caráter de inflexão e sonoridade que possui.

Já o potencial expressivo dos quadrinhos se evidencia mais nitidamente através da arte da narração gráfica, que pode ser compreendida pelo leitor por meio do uso da iluminação “atmosférica”, que altera a nuance emocional do símbolo ilustrado, por meio das expressões faciais precisas, por exemplo.

Eisner elucida que também é possível contar uma história somente através de imagens, sem o uso das palavras. Isto é, “a ausência de qualquer diálogo para reforçar a ação serve para demonstrar a viabilidade de imagens extraídas da experiência comum” (1999, p.16). São exemplos palavras como “bang”, utilizadas para expressar sons, uma dimensão que os meios impressos não possuem; a utilização da imagem de um relógio na parede, que define o lapso do tempo; as mudanças de cenário, que servem para mostrar a locação; os balões utilizados para demonstrar pensamentos que são expressos por imagens dentro deles; as expressões faciais que demonstram emoções e etc. Para fazer a leitura dessas imagens, é necessário que o leitor tenha experiência do comum e um histórico de observação.

No tocante ao uso da arte sequencial, de acordo com Eisner (1999), podemos dividir as aplicações das HQs seguindo duas funções gerais: instrução e entretenimento, sendo as revistas de quadrinhos, as *graphic novels*, os manuais de instruções e os *Story Boards* os veículos mais comumente. As revistas de quadrinhos e as *graphic novels* são dedicadas ao entretenimento; já os manuais e os *Story Boards* são usados para vender ou instruir.

Num sentido mais amplo, de acordo com Eisner (1999), as revistas de quadrinhos e as *graphic novels* reúnem uma série de histórias seriadas de aventuras, geralmente com temas simples e com uma estrutura narrativa de menor complexidade, que se dirigem a um público amplo e heterogêneo por ser de entretenimento. Já os manuais de instrução se dividem em duas formas: os quadrinhos “técnicos” e os “condicionadores de atitudes”. Nos “técnicos”, o procedimento a ser instruído é mostrado do ponto de vista do leitor, e,

geralmente, dão instruções sobre execuções de tarefas ligadas à montagem e ao conserto de aparelhos. Já a função dos quadrinhos “condicionares de atitudes” é condicionar determinada atitude para uma tarefa. Isto é, as pessoas aprendem por meio da imitação, da dedução, através da sua própria experiência, das ações intermediárias ou de conexão.

Os *Story Boards* dizem respeito às cenas “imóveis” para filmes, pré-planejadas e dispostas em quadros desenhados ou pintados, sendo que se diferem das revistas em quadrinhos por dispensarem balões e os quadrinhos, e não são destinadas à “leitura”, mas sim para executar a ponte entre o roteiro do filme e a fotografia final.

Como se percebe o universo das HQs é amplo e rico, e inclui subcategorias ora relacionadas aos recursos estéticos ora à finalidade ora mesmo aos conteúdos que veiculam.

### 3.1 O preconceito em relação às HQs

A aversão que a Educação, em diversos países, tinha em relação aos quadrinhos, principalmente os de “aventura” – gênero de histórias em quadrinhos caracterizado pela existência de heróis e vilões – , segundo Túlio Vilela (2009), se embasava nos pressupostos de que os quadrinhos afastariam os alunos da leitura de “livros de verdade”, pois acreditava-se que estimulavam a preguiça mental, o que traria prejuízos no rendimento escolar desses estudantes. Além disso, outro ponto de vista era o de que a ação e a violência apresentadas nas HQs influenciavam negativamente os jovens leitores, instigando-os a imitarem, confundido a ficção com a realidade, os crimes, se exporem a acidentes imitando brincadeiras, como pular de lugares altos igual ao Super-Homem e etc. Desse modo, os quadrinhos eram tidos como um mal, e somente as leitura “inofensivas”, como histórias infantis que não continham cenas fortes, deveria ser permitida nas escolas.

Em contrapartida, pesquisadores posteriores, como Valéria Bari (2008 apud VILELA, 2009), desmistificaram os pressupostos de que os quadrinhos afastam os jovens da leitura, haja vista que os adultos leitores de hoje costumavam ler histórias em quadrinhos quando eram crianças ou adolescentes. Nesse contexto, Vilela (2009) chama a atenção para a confusão entre meio e

linguagem, isto é, enquanto roubos, lutas corporais, assassinatos e outros elementos contidos nos quadrinhos são considerados proibidos, esses mesmos elementos contidos em livros de literatura infantojuvenil são naturalmente aceitos. O mesmo preconceito se repete nos cinemas. Como exemplo, temos os filmes nacionais: *Tropa de Elite*; *Cidade de Deus*; e, *Carandiru*, que retratam a violência nas grandes cidades, e que são utilizados por alguns educadores como proposta de discussões sobre questões sociais. Porém, se a mesma temática é representada nas HQs, a reação não é a mesma, e o material desse gênero passa a ser considerado inapropriado para ser trabalhado em sala de aula.

Vilela (2009) destaca um ponto importante em relação à influência causada pela violência representada nos quadrinhos com o seguinte questionamento: “Como explicar, então, que o Japão, um dos países onde mais se lê histórias em quadrinhos no mundo, das quais muitas são conhecidas pelas cenas de extrema violência, tenha um dos mais baixos índices de criminalidade?” (2009, p.78). Assim, o autor ressalta que os indivíduos com transtornos psicológicos podem se inspirar em qualquer tipo de produção como em quadrinhos, filmes, letras de músicas, jogos eletrônicos, e até em textos religiosos, para cometer crimes ou delitos.

### 3.2 Vantagens e desvantagens das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos

Eisner (1999) define que “escrever” para os quadrinhos é gerar uma ideia, e, a partir dela, dispor de elementos de imagens, construir uma sequência da narração e compor o diálogo. Nesse sentido, o autor elucida que “para se considerar isoladamente o papel do escritor, é necessário limitar arbitrariamente a ‘escrita’ para quadrinhos à função de conceber a ideia e a história, criar a ordem da narrativa e fabricar o diálogo ou os elementos narrativos” (1999, p.122). Assim, em termos de HQs que adaptam obras literárias, pode-se perceber a necessidade de o escritor se preocupar com a interpretação da sua obra pelo quadrinista, que deve acatar a submissão à história ou à ideia passada pelo escritor. Então, a separação entre a escrita e a ilustração está diretamente entrelaçada com a estética de um único indivíduo.

Os quadrinhos, por se tratarem de um meio principalmente visual, dominam a atenção do leitor, aspecto valorizado que reforça a preocupação e a estimulação da propagação de artistas que produzam quadrinhos encantadores sustentados, muitas vezes, por histórias praticamente inexistentes. Segundo o autor, em HQs direcionados a um público orientado para o visual, ou ainda, nos casos em que as exigências da história são dirigidas a um super-herói simples, tornam a ação e o estilo da arte tão imperantes que debilitam o “enlaçamento” entre palavras e arte gráfica. Esse ponto de vista fundamenta a ideia de que uma adaptação pode, pelo investimento nos recursos estéticos gráficos, superar o texto-fonte, quando este, por si só, não possui um trabalho estético-literário

Há uma imensidão de adaptações para as HQs de obras literárias. No caso do corpus em foco, a adaptação possibilita um contato indireto inicial com a obra camoniana de estudantes não acostumados às leituras épicas, que, inicialmente, pela sua extensão, linguagem ou complexidade, exigiria um trabalho maior para ler. O conhecimento inicial da obra, por meio da HQ, se torna possível em um menor número de páginas ilustradas. Contudo, vale ressaltar que as HQs não substituem as obras literárias originais. A leitura dos quadrinhos é valiosa, porém não deve ser única, uma vez que as adaptações não podem suprir a exuberância dos clássicos em termos de linguagem, estrutura, estilística e etc. A quadrinização serve como meio de conquista para a leitura da obra original, ou seja, um caminho mais ameno, que pode aguçar o sentido para leituras renovadas sobre mitologias, para conhecer personagens ou enredos clássicos, sobre os quais os jovens atuais jamais se estenderam, pelo fato de não conhecerem, muitas vezes por falta de estímulo.

A qualidade das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos é muito questionada, no entanto, essas adaptações apresentam mais vantagens do que desvantagens. Uma das vantagens é que o aluno adquire um contato indireto inicial com a literatura clássica, ajudando numa melhor compreensão ao, posteriormente, se deparar com a obra original. Uma das desvantagens é que o aluno, ao ter contato com uma adaptação, tem adiado o contato direto com obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida de que esse aluno não está preparado para uma leitura mais complexa. Além disso, corre-se o risco

de que, ao desvendar o mistério da obra, o leitor se satisfaça por completo com a pequena “amostra” e perca o desejo pela leitura do texto original.

Como afirma Magnani, há que se observar a presença da “trivialização” nos textos adaptados:

Além de serem comuns as adaptações diretas de textos clássicos estrangeiros que tradicionalmente agradam ao público infanto-juvenil brasileiro, existem outras que, indiretamente, se apropriam deles e repetem, de maneira trivializada, aspectos temáticos e recursos retóricos numa aproximação apenas tangencial e quase acidental das matrizes literárias (MAGNANI, 2001, p.119-120).

Por outro lado, Magnani também reflete sobre a pretensa justificativa de ser fundamental se utilizarem, nas escolas, obras diretamente produzidas para o público infantojuvenil. Esse padrão estabelece uma espécie de senso comum acerca de uma suposta “incapacidade” desse público para alcançar a compreensão de obras literárias tidas como “adultos”. Magnani afirma, ainda, que:

... expande-se na escola de 1º. grau o que poderíamos chamar de um “funcionamento conforme” da literatura infantojuvenil, o que, associado às péssimas condições de formação e trabalho do professor, à tradição retórica no ensino da literatura, às relações históricas entre literatura infanto-juvenil e educação, à oficialização que a circulação escolar oferece a esses textos, às contradições da escola num país capitalista de Terceiro Mundo e aos estímulos padronizados da indústria cultural na vida de nossos alunos, acaba moldando e imobilizando o gosto do leitor... (MAGNANI, 2001, p.42-43).

Cria-se, assim, um grande conflito que poderíamos chamar de o “ser ou não ser” da literatura adaptada: facilitadora, estimulante ou redutora?

Nesse contexto, Magnani (2001) afirma que, por meio de práticas eficientes de leitura e interpretação de textos, se pode aprender a ler e a gostar de ler textos de qualidade literária. Passar da leitura em quantidade para a qualidade de leitura e vice-versa define uma trajetória que configura um processo real de aprendizagem e de formação do gosto.

Enquanto processo de conhecimento, Magnani (2001) elucida que a leitura engloba alguns procedimentos didáticos consequentes da opção pela diversidade,



dentre deles, destaca “a ‘penetrabilidade’ e o ‘escalonamento’”. Este diz respeito à adaptação da leitura à capacidade de apreensão do leitor; aquele oferece a possibilidade de ‘medir tanto nosso esforço, quanto nossas capacidades aquisitivas’” (2001, p.139-140). A penetrabilidade atua como o desafio do conhecimento sempre do novo e diferente. Assim, a autora elucida que o trabalho com a literatura em meio à diversidade, seja de enredos, procedimentos narrativos, gêneros, linguagens, autores e/ou métodos, de modo a romper com a limitação do amplamente conhecido, leva o leitor a ampliar seus horizontes, que pode ter, como ponto de partida para a reflexão, análise e comparação com outros gêneros, da literatura trivial ou da história em quadrinhos. Nesse sentido, a autora ressalta que o estudo crítico e comparativo como um todo tem função desmistificadora e desautorizadora de modelos, e recupera o prazer de descobrir que há muitas maneiras de ler e de escrever.

No próximo capítulo, trataremos dessa mesma questão a partir da análise da adaptação de Fido Nesti, dimensionando, sob nosso ponto de vista, os aspectos positivos e negativos de se introduzir a épica camoniana a crianças e jovens a partir dessa HQ.

#### **4. Os *Lusíadas* em quadrinhos, de Fido Nesti**

Ao adaptar *Os Lusíadas*, Fido Nesti optou, como já dissemos, por quadrinizar seis episódios da obra camoniana: a Introdução, os episódios de “Inês de Castro”, do “Gigante Adamastor”, d’O Velho do Restelo”, d’A Ilha dos Amores” e o Epílogo. O próprio autor comenta a sua escolha: “Extraí, dos dez cantos (8.816 versos), os trechos que julguei mais relevantes e populares: a trágica estória de Inês de Castro, as experientes palavras do Velho Restelo, o dramático encontro com o Gigante Adamastor e os suspiros lascivos da Ilha dos Amores” (NESTI, 2006, p. 47). A partir disso, o autor compõe a fala dos personagens utilizando-se de versos originais do texto. Nas quarenta e oito páginas do livro, os versos de Camões são traduzidos em imagens. A transposição dos versos respeita a métrica do texto original, assim, contribuindo para que a narrativa gráfica flua junto com o poema. Trata-se de uma boa opção para os leitores não acostumados a narrativas em verso, ou seja, o recurso utilizado por Nesti facilita o

primeiro contato com a obra de Camões através da HQ. Os quadrinhos de Nesti também apresentam breve biografia do autor. Como afirma Lielson Zeni (2009), numa breve alusão a essa mesma adaptação, “pode ser interessante que os alunos conheçam parte da história quando forem ler efetivamente o texto em verso” (2009, p.147).

Nesti iniciou a adaptação agindo de maneira simples e ao mesmo tempo complexa em seus grafismos, usando cores diversas e tornando cada elemento perceptível, sempre alternando a quantidade de quadros de cada página. Algumas contêm até nove quadrinhos, com exceção da última página, que possui dez, sendo que eles nem sempre possuem o mesmo tamanho e nem o mesmo formato. O quadrinho inicial de cada capítulo é utilizado como uma estratégia para destacar o quadro introdutório dos demais, destinando o leitor, através de uma marcação de abertura, de um episódio da narração para outro. Além disso, esse quadrinho distingue-se dos demais por aparecer em lilás, sobre um fundo branco e sem requadro. Nesse contexto, Eisner (1999) diz que “a ilusão de espaço ilimitado é alcançada por meio da eliminação do requadro” (1999, p.48), assim, essa imagem, que expressa espaço ilimitado, tem efeito de destacar o que não está visível, mas que, porém, tem existência reconhecida. Nos demais quadros, predomina o traçado reto na cor preta e o uso de diversas cores na representação das ilustrações, que dividem espaço com os versos da narrativa, com a fala do narrador-personagem e com a fala de personagens que compõem a obra.

A ilustração de Camões, de acordo com Morgana Kich (2008) na dissertação de mestrado *Mediação de leitura literária: o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE)*, é protagonizada por Nesti de uma maneira caricaturizada, “por ser uma personagem da vida real e ter características exageradas de uma forma humorística, em que o autor distorce alguns traços e joga com as formas” (2008, p. 101-102). Enfim, as ilustrações possuem estilo despojado e caricatural, o que confere certo tom humorístico ao conjunto, efeito que será comentado na análise da obra, utilizando como critérios de análise todos os aspectos teóricos e críticos anteriormente levantados, bem como algumas considerações de Gonçalves (2009) no artigo “Os *Lusíadas* e a sua transposição para os quadrinhos”, além das considerações realizadas a partir das reflexões de

Ramos e Panozzo (2009), no artigo “Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos”.

#### 4.1 Análise da obra

A capa possui traços marcantes. O título *Os Lusíadas* é destacado em letras maiores, com a especificação do gênero textual logo abaixo – em quadrinhos –, seguido da autoria – por Fido Nesti. A ilustração da capa representa uma cena de destaque da história, que é o momento em que o Gigante Adamastor engole a caravela. Na parte inferior da capa, à esquerda, temos o indicativo da coleção “série clássicos em HQ” inserido num quadro menor, porém, também em destaque, e à direita a logomarca da editora:

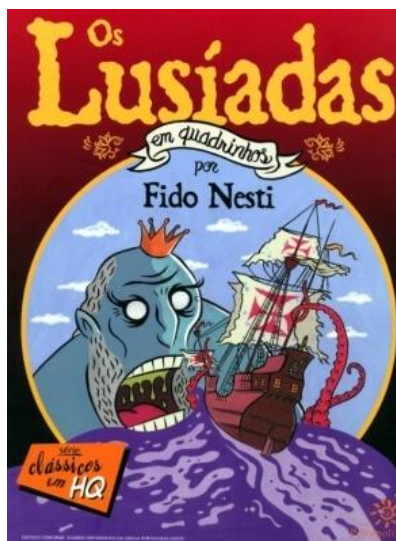


Imagem 1 (NESTI, 2006)

O sumário, na página 4, é apresentado de forma atrativa: um navegante com perna de pau aponta para uma forma semelhante a um mapa de ilhas, em que cada título está inserido em uma porção de terra. Também aparecem elementos como: uma bússola, uma caravela, um polvo, e um peixe, elementos presentes na referida epopeia.

A introdução é composta por quatro páginas, sendo que a primeira possui sete quadros. Nesti inicia a primeira página utilizando parte da Proposição, isto é, as duas primeiras estrofes do Canto I, divididas em três quadros, e escritas com a cor da letra clara numa vinheta escura. Depois disso, no quarto quadro, Camões

começa contando sua própria história, dirigindo-se ao leitor numa linguagem menos formal. Nesse trecho, são inseridos balões de fala, que têm a letra com cor escura sobre fundo claro, no qual o quadrinista insere a seguinte fala: “Assim deveria esta obra iniciar, mas vamos com calma, meu caro leitor...” (2006, p. 5); no quinto, sexto e sétimo o narrador-personagem continua contando: “Meu nome é Luís. Luís Vaz de Camões!”; “Nasci em Portugal, por volta de 1524...”; “E vou lhes contar um pouco da minha empreitada...” (2006, p. 5). No último quadro aparece um balão e uma vinheta, representando a fala do narrador personagem e dois versos da narrativa original, respectivamente. É importante destacar que a ilustração de Camões se faz presente em todos os quadros da página inicial. A partir disso, o ilustrador começa a explicar os episódios.

Ao final da introdução, mais precisamente, nos dois últimos quadrinhos, Camões apresenta a personagem que dá nome ao próximo capítulo, Inês de Castro, porém sem nomeá-la: “Pois, das páginas de meu livro, contar-vos-ei agora um caso mais triste ainda...”; “Aconteceu da mísera e mesquinha que depois de ser morta foi rainha!...” (NESTI, 2006, p. 8). Vale ressaltar que essas falas do narrador estão inseridas em balões brancos, utilizando o rabicho dos balões para designar a emoção com que fala o personagem, o primeiro contém um rabicho reto indicando ênfase na voz, e o segundo contém um rabicho trêmulo indicando lamento na voz de Camões. É interessante observar que a presença constante da figura de Camões acaba levando o leitor a associar o que seria a instância épica de enunciação, o eu-lírico/narrador à figura histórica do poeta português, o que, de certo modo, diminui o impacto do que seriam os excursos lírico na obra original.

O episódio “Inês de Castro”, analisado por Gonçalves (2009), compreende o Canto III d’Os *Lusíadas*, da estrofe 118 à 135. Na adaptação em foco, esse episódio contém seis páginas, nas quais, inicialmente, predominam as cores preta e cinza, e também um tom avermelhado representando a crueldade *versus* o amor. Ao final da primeira página, como observado pela autora, Inês de Castro está voltada para a imagem do seu amado, com o seguinte pensamento: “[...] Do teu príncipe ali te respondiam as lembranças que na alma lhe moravam, que sempre ante seus olhos te traziam [...]” (NESTI, 2006, p. 9). O autor utiliza, para

inserir esses versos, o recurso do quadro com o traçado sinuoso, que de acordo com Eisner (1999) “é o indicador mais comum de passado” (1999, p.44).

Na segunda página, no primeiro quadro é ilustrado o encontro do casal. No quadro seguinte, Nesti utiliza a expressão: “Bzzz Bzzz Bzzz Bzzz...” (p.10) inserido num balão sinuoso indicado por Dom João, numa espécie de resmungo. Embaixo desse balão, há uma vinheta com o versos que representam o povo se queixando para que Inês seja condenada: “Vendo estas namoradas estranhezas,/ O velho pai sesudo, que respeita/ O murmurar do povo e fantasia/ Do filho, que casar-se não queria,” (NESTI, 2006, p. 10). No quadro central, cujo tamanho é maior que os outros, o estereótipo da maldade é representado por dois homens vestidos de preto com armas de corte, que arrastam cruelmente a personagem. O rei já estava comovido com a situação, porém, persuadido pelas exigências históricas, não sucumbirá aos apelos de Inês. Nos dois últimos quadrinhos o cartunista ilustra a expressão triste, angustiada de Inês e seus dois filhos.

A terceira e quarta página são compostas pelas súplicas de clemência de Inês, que se derrama em lágrimas. Os versos estão inseridos em balões ondulados de fala e em vinhetas. As expressões faciais de Inês e de seus filhos, recursos utilizados, que segundo Eisner, dão “sentido à palavra escrita” (1999, p. 111), exprimem lamento, tristeza. Já as expressões faciais do rei, que aparece com a mão sobre a consciência, exprimem nervosismo, e as dos soldados, segurando Inês com os seus filhos chorando, um abraço com a mãe, e outro tentando conter um soldado, enfatizam a maldade.

Na quinta página não há balões de fala, somente os versos. Apresenta-se ali a execução da Inês de Castro. Além de cenas escuras, com a ausência da luz do sol, aparecem também um castelo todo em vermelho com nuvens pesadas e elementos que remetem à morte, como o desenho de uma caveira, peixes mortos, galhos secos, entre outros. Por fim, no último requadro, destacado por ser maior, com cores em tom de cinza, vê-se o rosto cinza-esverdeado de Inês morta. Vale ressaltar que a cor cinza representada a neutralidade, o desânimo, a falta de energia. Inês aparece com um emaranhado de galhos secos e cheios de espinhos postos na cabeça e no rosto, também aparece com uma coroa na cabeça, que nas ilustrações anteriores não aparecia, e uma flor vermelha posta entre suas mãos repletas de galhos secos.

A sexta e última página do episódio contém alguns quadrinhos com versos, nos quais são mostradas a “fonte dos amores de Inês”, segundo Benedito (1997), é o resultado das “lágrimas choradas” pelas “filhas do Mondego”, essa passagem é representada por águas suaves, plantas aquáticas, e sereias, que, como observado por Gonçalves (2009), são elementos da mitologia presente na poesia épica. Ainda, segundo o autor, esse recurso “constitui um espetáculo para o olhar e o espanto dos leitores-ouvintes que, por invocação, são convidados a contemplar: Vede que fresca fonte rega as flores,/ Que lágrimas são a água, e o nome Amores! (3, 135)” (1997, p. 88). Nesti também utiliza esses mesmos versos em sua adaptação. Um dos quadrinhos utiliza apenas o recurso gráfico, em que aparece a água da “fonte dos amores de Inês”, flores, peixes e uma interrogação, indicando a simbologia que o episódio legou à cultura portuguesa. Nos quadrinhos finais desse episódio, aparece Camões, emergindo do mesmo cenário anterior, como narrador passando a palavra, em tom sarcástico, para Vasco da Gama, que aparentemente está em um cais, e se prepara para entrar no próximo episódio, “Velho do Restelo”, produzindo o som: “HUM HUM...” (2006, p.14).

O episódio “Velho do Restelo”, presente no Canto IV, que vai da estrofe 94 à 104, foi adaptado em seis páginas. De acordo com as observações de Ramos e Panozzo (2009), Vasco da Gama participa desse episódio de modo silencioso, isso porque dá a vez à fala sábia do Velho: “A voz um pouco alevantando/ Que nós no mar ouvimos claramente,/ C’um saber só de experiências feito” (NESTI, 2006, p. 15).

Na primeira e segunda páginas, o Velho faz um discurso impetuoso com o “peso” da voz indicado pela expressão da personagem e pelo uso do negrito nas palavras finais dos versos, condenando aquela aventura como insana, sustentada pela cobiça e pelo desejo de riquezas, poder e fama. A voz do Velho começa a ganhar destaque nos três últimos quadrinhos da primeira página: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade, a quem chamamos fama!”; “Ó fraudulento gosto, que se atíça c’ua aura popular, que honra se chama”; “Que castigo tamanho e que justiça fazes no peito vão que muito te ama!”. Como foi dito antes, Nesti chama a atenção para as palavras “fama, chama e ama” em negrito, recurso que, de acordo com Eisner (1999), serve para acrescentar som e disciplina ao “ouvido interior do leitor”. Isto é, trata-se de uma maneira de “controlar” o ouvido

do leitor para que o sentido do diálogo se ajuste de acordo com as intenções do artista. Na segunda página, Nesti utiliza uma folha inteira para apenas um requadro, que preenche todo o espaço com a continuação da estrofe 95, já iniciada na página anterior. As palavras, contudo, ganham movimento, o que valoriza o impacto de seu sentido.

Na terceira, quarta e quinta página desse episódio, Nesti utiliza recursos faciais e onomatopeias para representar o som, como “cof cof”, “tóóóiiin”, “tchibum!” e “blop”, etc. Nessa passagem, o Velho faz uma crítica aos portugueses que desprezam a vida em busca da vaidade, para enfrentar perigos desconhecidos, abandonando os perigos urgentes de seu país, além disso, ameaçados pelos mouros e etc.

No antepenúltimo quadrinho da sexta página do episódio “Velho do Restelo”, o qual antecede o “Gigante Adamastor”, aparece Camões em meio à multidão na praia, acenando para a embarcação de Vasco da Gama que parte da praia de Restelo. Nesse quadrinho são utilizados apenas recursos visuais. No penúltimo e último quadrinho há a seguinte orientação: “Nosso Gama não estaria assim tão poético se pudesse adivinhar o que viria pela frente...”; “Sim, prezado leitor, pode apostar que este oceano esconde uma encrenca da grossa...” (NESTI, 2006, p. 20). Esses dois últimos quadrinhos servem de introdução para o episódio *Gigante Adamastor* e inserem uma perspectiva dialógica entre o Camões e o público a que se destina a adaptação, objetivando, talvez, ampliar o clima de intimidade entre leitor e texto.

Em *Os Lusíadas*, o episódio do “Gigante Adamastor” está presente no Canto V, da estrofe 37 à 60. A adaptação desse episódio é composta por quatorze páginas, que contêm requadros de tamanhos diferentes, com destaque para os quadros maiores, nos quais são inseridas imagens com “zoom” como recurso para enfatizar o poder do Gigante, que, assim como o Velho Restelo, também tem o papel de reforçar, criticamente, o positivismo da viagem, dando ênfase aos ideais que superficialmente sustentam o feito glorioso referido na proposição e aos verdadeiros enfrentamentos que a empreitada traria. Ademais, Adamastor elucida a coragem do herói que enfrenta, apesar das dificuldades, os desafios superiores ao poder do ser humano.

Na primeira página são utilizados balões com o fundo escuro. A expressão facial de todos os navegadores nos passa a ideia de medo e de lamento ao se depararem com uma tempestade que ameaçava a esquadra de Gama, ao se aproximar do Cabo das Tormentas. Nesti destaca as ondas no mar e a caravela inclinada para realçar o impacto subjetivo dessa tempestade.

Na segunda e terceira página, o artista utiliza requadros maiores, nos quais faz uso de “zoom”, aspecto observado por Kich (2008). Na segunda página o Gigante aparece maior que a caravela para enfatizar o seu tamanho. Algumas partes do seu rosto, como orelha, boca e olho, também enfatizam o seu tamanho ao ganharem destaque em “zoom”, elucidando a monstruosidade do Gigante. A terceira página contém três quadros grandes. No primeiro, o Gigante pega a caravela com apenas uma mão reclamando: “Ó gente ousada (...)” (NESTI, 2006, p. 23). O quadro seguinte focaliza parte do rosto do Gigante e a palma da mão, onde está a caravela de Gama, e o tom horrendo da fala: “Pois os vedados términos quebrantas/ E navegar meus longos mares ousas,” (p. 23). No terceiro e último requadro dessa página o monstro assopra a caravela. Agora, Nesti utiliza novamente o recurso sonoro em eco: “PPPPFFFFFFF!!!!!!!!!!!!”. Adamastor lamenta o fato de os portugueses terem descoberto o seu segredo: o mar que o pertencia.

Na quarta página há versos apenas em um requadro, que ganha destaque pelo seu tamanho e por não ter contorno. Nesse quadrinho o Gigante convida: “Pois vens ver os segredos escondidos da natureza e do úmido elemento,” (NESTI, 2006, p. 24). Nesse momento a caravela é engolida por ele. Os demais quadrinhos disponibilizam apenas recursos visuais e sonoros.

Na quinta página todos os quadrinhos contêm versos, e apenas um não é contornado. Além dos versos, Nesti utiliza recursos sonoros e visuais que representam a embarcação sendo engolida. Já na barriga do Gigante, Vasco da Gama lamenta a sorte no penúltimo quadrinho: “Naufrágios, perdições de toda sorte,” (NESTI, 2006, p. 25). No último, ele encontra três caveiras e diz: “Que o menos mal de todos seja a morte!” (p.25).

A sexta e sétima página compõem uma só ilustração, que se estende pelas duas páginas e dispõe apenas de recurso visual, pois não contém nenhum verso, e nem efeito sonoro. Nessa imagem, dentro da barriga do monstro, aparecem inúmeras caveiras e a imagem de Gama multiplicada com expressando aflição.



A oitava e nona página dão continuidade à situação anterior. Nessas duas páginas todos os quadrinhos têm o mesmo tamanho, sendo que o central não possui texto e nem é contornado, e apresenta a imagem de Gama com uma espada. Em todos os outros só aparecem caveiras e versos.

A décima página ressalta o momento que em Gama interroga o monstro: “Quem és tu? Que esse estupendo corpo, certo, me tem maravilhado?” (NESTI, 2006, p. 30), e então Gama e sua caravela são cuspidos por Adamastor, que lhe responde: “Eu sou aquele oculto e grande cabo a quem chamais vós outros tormentário (...)” (p.30). Nesti utiliza recursos visuais, sonoros e também versos inseridos em balões ou vinhetas. A décima primeira página completa a resposta da página anterior de Adamastor a Gama, marcada pela fúria exclama: “A quem vossa ousadia tanto ofende!” (p.31). Esse verso é destacado em letras trêmulas, inseridas no único quadro que preenche toda a página, o qual apresenta o monstro enorme, da cintura para cima, com a caravela na palma da mão.

A continuação desse episódio nos mostra que esse gigante tão furioso tem uma fraqueza, um amor impossível, revelando que até o mais poderoso ser é refém dos desígnios do amor.

Na décima segunda, décima terceira e décima quarta página desse episódio, Nesti ilustra a paixão do Gigante pela bela ninfa Tétis, a deusa das águas. No entanto, Adamastor revela que, compreendendo o fato de ser gigante, feio e disforme, não poderia conquistá-la, daí ter ameaçado a mãe de Tétis, a deusa Dóris, para que essa lhe entregasse a filha. Caso não o fizesse, a tomaria mediante o uso das armas. Assim, Dóris fez com que Tétis lhe aparecesse despida na praia. E ele, desesperado de paixão começou a beijá-la. Mas, depois percebeu que estava beijando um rochedo: “Abraçado me achei c’um duro monte/ De áspero mato e de espessura brava.” (NESTI, 2006, p. 33). Os quadrinhos da página 33 mostram o Gigante se transformando noutro rochedo. A Tétis vista era apenas um arranjo artificial que os deuses elaboraram para puni-lo por sua ousadia. Por isso, deixou de ser um gigante mitológico, passando a cumprir a sua punição transformado num penedo, a contemplar, petrificado, a bela deusa Tétis. No penúltimo quadrinho do episódio, a “Ilha dos Amores” é introduzida: “Ao longo desta costa, começando já de cortar as ondas do levante, por ela abaixo um pouco navegamos,/ onde segunda vez terra tomamos” (NESTI, 2006, p. 34).

O episódio “Ilha dos Amores” compreende os Cantos IX e X d’*Os Lusíadas* foi adaptado em dez páginas. Nestes cantos, Camões ressalta a vontade da deusa Vênus de recompensar os heróis lusitanos com um merecido descanso e com prazeres divinos, numa ilha paradisíaca no meio do oceano, a Ilha dos Amores.

A primeira página desse episódio é iniciada por um quadrinho maior do que os demais, no qual, através da lente de uma luneta, Nesti foca a ilha. Percebemos isso ao observar os dois quadrinhos consecutivos em que Camões está na torre da embarcação utilizando esse instrumento. Os quatro quadrinhos consecutivos apresentam a deusa Cípris dentro de uma concha nas nuvens, ordenada a favor dos lusitanos para: “(...) Dar-lhe nos mares tristes alegria.” (NESTI, 2006, p.35).

A segunda e terceira página apresentam requadros com a mesma forma e tamanho. Alguns possuem contorno e outros não; e neles são inseridos versos em balões e outros, em vinhetas. Nessas duas páginas, Nesti faz uma exposição da beleza da ilha, das delícias da natureza e das sedutoras Nereidas.

A quarta e quinta página apresentam a mesma quantidade de quadrinhos, sendo que cada uma possui um requadro grande e seis pequenos com a mesma dimensão. Essas páginas ilustram o desembarque dos navegantes, sendo que o primeiro quadro, grande, ilustra a caravela seguindo em direção à ilha. Os versos estão inseridos em um balão que forma as folhagens de uma árvore: “Nesta frescura tal desembarcavam/ Já das naus os segundos argonautas,/ Onde pela floresta se deixavam/ Andar as belas deusas, como incautas./ Algumas, doces cítaras tocavam,/ Algumas, harpas e sonoras frautas;/ Outras co’os arcos de ouro, e fingiam/ Seguir os animais que não seguiam.” (NESTI, 2006, p.38). Os demais quadrinhos ilustram os lusitanos conhecendo a ilha e as deusas.

A sexta página é completamente preenchida por apenas um requadro, em que o artista ilustra as deusas nos braços dos navegadores em meio à natureza, figurando o amor sensual, ressaltando que o épico e o dramático cedem lugar ao lírico.

Na sétima e na oitava página, o ilustrador destaca as deusas mostrando a “máquina do mundo”, uma fábrica de cristal e ouro puro, à qual apenas os deuses tinham acesso, e que se tornava agora um privilégio para os Portugueses: “Não adam muito que no erguido cume/ Se acaram, ode um campo se esmatava/ De

esmeraldas, rubis, tais que presume/ A vista que divino chão pisava.” (NESTI, 2006, p. 41). A deusa Tétis descreve da máquina do mundo e prediz feitos valorosos, prêmios e fama ao povo português. Nessas páginas, o autor utiliza quadrinhos do mesmo tamanho e forma, com exceção apenas de um, que possui um tamanho maior, no qual todas as deusas e navegadores são ilustrados, além disso, todos os quadrinhos possuem o recurso verbal, inseridos tanto em balões quanto em vinhetas.

A nona página apresenta as futuras glórias lusitanas no Oriente através de ilustrações que remete ao Egito, como a imagem de Cleopátra, e também aspectos que nos lembram o mundo árabe.

A décima e última página do episódio “Ilha dos Amores” aborda a partida da embarcação de Gama de volta à terra lusitana, depois do descanso merecido, ou, ainda, depois do desfrute do prêmio que os navegantes receberam. Nesti ilustra essa cena em nove quadrinhos iguais na forma e tamanho, disponibilizando dos recursos visuais, sonoros e verbais. Nos dois últimos quadrinhos dessa mesma página, o quadrinista anuncia o “Epílogo”: “Sim, bravíssimo leitor, as cortinas se fecham... Me parece que este é mesmo o fim...”; “Mas... Espere! Creio que ainda tenho algumas falas...” (NESTI, 2006, p. 44). Ramos e Panozzo (2009), ainda ressaltam que a expressão “as cortinas se fecham...” nos lembra o final de uma peça. Desse modo, Fido Nesti insere ao texto um aspecto próprio de um terceiro gênero, o dramático.

O “Epílogo”, que compreende as estrofes 145 a 156 do Canto X, é adaptado em duas páginas, sendo que a primeira possui o quadro inicial maior do que os outros seis requadros, que são iguais na forma e tamanho. Essa parte constitui o grande lamento de Camões, que critica, num tom melancólico, o fato de sua “voz rouca” não ser ouvida com mais atenção ao criticar a corte que cercava D. Sebastião e a perda dos bons costumes da sociedade, a corrupção que levaria o país ao caos, como notamos no primeiro requadro que inicia o *Epílogo*: “Nô mais, Musa, nô mais, que a Lira tenho/ Destemperada e a voz enrouquecida,/ E não do canto, mas de ver que venho/ Cantar a gente surda e endurecida./ O favor com que mais se acende o engenho/ Não no dá a pátria, não, que está metida/ No gosto da cobiça e na rudeza/ Dũa austera, apagada e vil tristeza.” (NESTI, 2006, p. 45).

A última página da obra de Nesti é ilustrada em tom sarcástico, e contém dez quadrinhos. Nesse caso, como observado por Kich (2008), os quadros mantêm a mesma altura, mas, vão se estreitando à medida que o foco da cena vai saindo do narrador-personagem. Além disso, Ramos e Panozzo (2009) elucidam que os quadrinhos abordam dados acerca da passagem do tempo, que sugeridos pela imagem da lua que se modifica. No que diz respeito ao tom sarcástico, este é notado na inserção de um peixe de grande e fino bico, que salta e perfura o barco em que estava Camões, e assim, o barco vai afundando nos últimos quadrinhos, até chegar ao último e afundar de vez. Termina a HQ com a palavra “fim”, e com o papel que lia o narrador-personagem quase todas as vezes em surgia, jogado no mar.

#### 4.2 Comparação da adaptação com a obra original

Nesti, como vimos, abre sua adaptação com a proposição de *Os Lusíadas*, fornece algumas informações biográficas sobre Camões e, em seguida, passa às passagens selecionadas que, retomando Moisés, se encontram na segunda parte, ou seja, integram o corpo da matéria narrada. O cartunista transpõe literalmente a primeira estrofe da proposição, utilizando os quatro primeiros versos da estrofe I do canto I no primeiro requadro da introdução:

As armas e os Barões assinalados  
Que da Ocidental praia Lusitana  
Por mares nunca de antes navegados  
Passaram ainda além da Taprobana,  
(NESTI, 2006, p.5)

Em outro requadro ainda da introdução, Nesti transpõe a segunda estrofe do Canto I:

E também as memórias gloriosas  
Daqueles Reis que foram dilatando  
A Fé, o Império, e as terras viciosas  
De África e de Ásia andaram devastando,  
E aqueles que por obras valerosas  
Se vão da lei da Morte libertando,  
Cantando espalharei por toda parte,  
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.  
(NESTI, 2006, p.5)

Benedito (1997) ressalta que a expressão “engenho e arte”, significa, na poesia clássica, “a capacidade de concepção e o poder de realização artística; a duração das acções pelos gerúndios; a imortalização pela perífrase da ‘Morta’” (1997, p. 117). Além disso, o autor destaca a subjetividade emotiva na expressão “cantando espalharei”, utilizada em 1ª pessoa. Depois da apresentação das duas estrofes da proposição, o cartunista apresenta a biografia do poeta. Ao final de cada capítulo, Nesti utiliza a imagem de Camões para fazer uma conexão entre o que foi apresentado e o que está por vir, nesse caso, o episódio de Inês de Castro. Essa presença constante de Camões, de certo modo, dialoga com a visão crítica acerca dos excursos líricos do poeta, recurso que projetou a epopeia camoniana em um âmbito de inovação épica. Ainda que a adaptação não aborde diretamente esse aspecto, é interessante verificar que a presença de Camões nos quadrinhos pode levar o leitor a inferir que, na obra original, há uma “proximidade” entre autor e obra.

Benedito elenca as partes do episódio Inês de Castro, já citadas no subcapítulo 1.2, destacando que a invocação e divinização do “amor” do episódio *Inês de Castro*, é iniciada:

com uma invocação e personificação prolongadas do “fero amor” que põe extremamente em relevo o amor como força devastadora para os “corações humanos” e causador de muitas “lágrimas” e até com uma divindade que banha os seus altares “em sangue humano” (BENEDITO, 1997, p. 84).

Nesti mantém essa característica inicial do episódio, transpondo quatro versos da estrofe 119 do Canto III no requadro de abertura:

Tu só, tu, puro amor, com força crua,  
Que os corações humanos tanto obriga,  
Deste causa à molesta morte sua,  
Como se fora pérfida inimiga.  
(NESTI, 2006, p. 9)

Em contraste, Nesti apresenta, adaptando as estrofes 120 e 121 do Canto III em quatro quadrinhos, o estado feliz de Inês e Pedro, que, segundo Benedito (1997), representa a expressividade lírica do sentimento amoroso sob o aviso da efemeridade que a “(...) fortuna não deixa durar muito” (NESTI, 2006, p.9).

Segundo Benedito (1997), esse episódio do poema reúne: a decisão sobre a morte de Inês; o surgimento de D. Afonso IV, que vê D. Pedro se recusar a casar com belas moças por causa da paixão por Inês; o murmúrio do povo; e a inserção dos personagens malvados os “horríficos algozes”, que executam Inês. Nesti, por sua vez, ilustra essas passagens com foco na imagem de D. Afonso, além dos versos, expressando visualmente preocupação e determinação, com a personagem sendo arrastada pelos algozes. O último quadrinho é utilizado pelo artista como recurso criativo de conexão, que dá espaço para a continuação do próximo requadro da página a seguir. Nele, os filhos de Inês surgem expressando lamento, e são acompanhados por alguns versos da estrofe 125 do Canto III:

E depois nos mininos atentando,  
Que tão queridos tinha e tão mimosos,  
Cuja orfandade como mãe temia,  
(NESTI, 2006, p.10)

O discurso de Inês frente à sua execução, segundo Benedito (1997), contém o apelo de Inês à humanidade e à piedade ao rei, com o argumento: “A estas criancinhas tem respeito” (NESTI, 2006, p.11). Esse verso compõe uma estrofe inserida num balão de fala, que compõem um requadro grande disposto em toda a página, em que Nesti enfatiza grandiosamente a cena de clemência de Inês.

Benedito destaca a cena “a morte escura” de Inês de Castro, com a invocação e personificação do Sol, em que a morte da personagem é comparada com a clássica e cruel mesa de Tiestes, que come, sem saber, os próprios filhos. Nesti não enfatiza com grandiosidade essa passagem, e ilustra, apenas, com o sol ao fundo da imagem e uma larva em alguns galhos e os quatros primeiros versos da estrofe 133 do Canto III:

Bem puderas, ó Sol, da vista destes,  
Teus raios apartar aquele dia,  
Como da seva mesa de Tiestes,  
Quando os filhos por mão de Atreu comia!  
(NESTI, 2006, p.13)

Benedito (1997) elucida a utilização da expressão “(...) ó côncavos vales”, em invocação e personificação, enfatizando o eco das últimas palavras de Inês.

Nesti adapta essa cena de maneira singela com um quadrinho de tamanho recorrente, em que a personagem flutua sobre a paisagem pensando em na morte, que é apresentado por uma caveira dentro de um balão de pensamento, e acima uma vinheta com os quatro últimos versos da estrofe 133 do Canto III:

Vós, ó côncavos vales, que pudestes  
A voz extrema ouvir da boca fria,  
O nome do seu Pedro, que lhe ouvistes,  
Por muito grande espaço repetistes!  
(NESTI, 2006, p.13)

Nesti realça o último requadro da página 13, tanto no tamanho quanto na ilustração, em que Inês aparece morta, enfatizando visualmente os quatros últimos versos da estrofe 134, ainda do Canto III:

O cheiro traz perdido e a cor murchada:  
Tal está, morta, a pálida donzela,  
Secas do rosto as rosas e perdida  
A branca e viva cor, co a doce vida.  
(NESTI, 2006, p. 13)

A ilustração é condizente com esses versos, pois Nesti utiliza a cor cinza como predominante, representando a neutralidade, o desânimo, a falta de energia. Inês aparece com um emaranhado de galhos secos e cheios de espinhos postos na cabeça e no rosto, também aparece com uma coroa na cabeça, que não aparecia nas ilustrações anteriores, o que justifica os versos recitados ao final da introdução pelo narrador-personagem ao apresentar o episódio Inês de Castro: “Acontece da mísera e/ Mesquinha que depois/ De ser morta foi rainha!...” (NESTI, 2006, p.8).

A fonte “dos Amores de Inês”, destacada por Benedito (1997) como sendo resultado das lágrimas choradas pelas “filhas do Mondego”, “constitui um espetáculo para olhar o espanto dos leitores-ouvintes que, por invocação, são convidados a contemplar” (1997, p.88):

O nome lhe puseram, que inda dura,  
Dos amores de Inês, que ali passaram.  
Vede que fresca fonte rega as flores,  
Que lágrimas são a água e o nome Amores.  
(NESTI, 2006, p.14)

O ilustrador realça essa cena com um requadro grande em que aparecem sereias, elementos da mitologia presente na poesia épica. Também estão presentes águas suaves, plantas aquáticas etc. (NESTI, 2006, p.14). Após essas cenas mitológicas, Nesti utiliza a quebra de expectativa como recurso humorístico, pois Camões surge da água da fonte dos “Amores de Inês”, expelindo água, de modo a insinuar que durante todo o episódio ele estava embaixo d’água esperando a vez de novamente aparecer para intermediar, preparar o leitor para o próximo capítulo. Em tom sarcástico, ele apresenta Vasco da Gama, que se prepara para “entrar” no episódio “Velho do Restelo”.

Benedito (1997) refere-se ao episódio Velho do Restelo como sendo a ultrapassagem da condição humana e seu castigo e a sugestão do Norte da África. Para o estudioso, o que está em questão é a tragédia do homem, levada pelo desejo de exceder os limites impostos à condição humana. Segundo Massaud Moisés (1960), esse é um dos episódios em que o poeta “se viu obrigado a colocar maior ênfase” (1960, p.59), por ser “excrescente ou meramente marginal ao eixo central da epopeia” (1960, p.59), desse modo, Camões propõe inovações, e assim, permitindo-lhe edificar uma epopeia renascentista, ou seja, moderna, contrária aos ensinamentos antigos, e voltada para a nova idade do homem. Nesti, por sua vez, realça a voz do Velho nos três últimos quadrinhos da primeira página reproduzindo os versos: “Ó glória de mandar, ó vã cobiça/ Desta vaidade, a quem chamamos fama!”; “Ó fraudulento gosto, que se atiça c’ua aura popular, que honra se chama”; “Que castigo tamanho e que justiça fazes no peito vão que muito te ama!” (NESTI, 2006, p.15). Nesti enfatiza as palavras “fama, chama e ama” em negrito, recurso que, de acordo com Eisner (1999), serve para acrescentar som e disciplina ao “ouvido interior do leitor”. Isto é, trata-se de uma maneira de “controlar” o ouvido do leitor para que o sentido do diálogo se ajuste de acordo com as intenções do artista. O cartunista transpõe os versos que narram a cobiça, o desejo da glória e da fama, e sofrimentos ruínas previstas pelo Velho. Por exemplo, os dois últimos versos da estrofe 95 do Canto IV são inseridos em um requadro grande que ocupa toda a página, na qual as letras ganham movimento, ao ganharem um formato trêmulo, o que valoriza o impacto de seu sentido:





Imagem 2 (NESTI, 2006, p. 16)

Nesti transpõe a passagem que, segundo Benedito (1997), consiste na sugestão do Velho para que os portugueses se atenham a explorar o Norte da África. Nesti, contudo, troca a exclamação da obra original por uma interrogação:

Buscas o incerto e incógnito perigo  
 Por que a Fama te exalte e te lisonje  
 Chamando-te senhor, com larga cópia,  
 Da Índia, Pérsia, Arábia e de Etiópia?  
 (NESTI, 2006, p.18)

Dentre tantos outros versos transpostos, Nesti preserva as cenas que, consoante Benedito (1997), “referem-se aos grandes mitos clássicos ainda hoje sugestivos: o primeiro homem que lançou um barco ao mar; Prometeu que roubou o fogo aos deuses e o misturou ao coração humano:

Quanto melhor nos fora, Prometeu,  
 E quanto pera o mundo menos dano,  
 Que a tua estátua ilustre não tivera  
 Fogo de altos desejos que a movera!

(NESTI, 2006, p.19)

A ilustração que contém os versos citados acima, pode receber uma interpretação confusa, haja vista que a estrofe cita o filho de Jápeto, que de acordo com Carlos Felipe Moisés (1997), é o titã Prometeu, que, segundo a lenda, foi o deus que moldou o homem em barro e animou-o com fogo. Nesti representa essa cena com o Velho tentando conter a embarcação com seu cajado. Para o leitor iniciante, essa imagem pode não ser clarividente pelo fato de o Velho estar usando a força física, e por motivos óbvios, não conseguir contê-la, afundando no mar nos quadrinhos que seguintes, que, agora, se justificam pela inserção fragmentada da estrofe 104 do Canto IV:

Não cometera o moço miserando  
O carro alto do pai, nem o ar vazio  
O grande arquitecto co filho, dando  
Um, nome ao mar, e o outro, fama ao rio.  
Nenhum cometimento alto e nefando  
Por fogo, ferro, água, calma e frio,  
Deixa intentado a humana geração.  
Mísera sorte! Estranha condição!

(NESTI, 2006, p.20)

O que Nesti possivelmente tentou passar ao leitor com essas imagens nas quais aparece o Velho afundando na água, é a tentativa em vão de conter a embarcação, que abre as velas e segue viagem. Ao final do episódio, novamente a ilustração de Camões aparece para, como já dito, preparando leitor para o próximo capítulo: “Sim, prezado leitor, pode apostar que este oceano esconde uma encrenca da grossa...” (NESTI, 2006, p.20).

De acordo com Benedito (1997), “o mito do Adamastor diz respeito à personificação dos mistérios, dos perigos e dos castigos do mar” (1997, p. 53). O crítico ainda destaca que fatores como a língua, os recursos estilísticos, a colocação certa das palavras, a fluência organizada da dicção, os tons sentimentais como: o medo, a raiva e a alegria, a rima dos decassílabos e a variedade dos sons conforme as ideias e sentimentos, contribuem para que o Gigante Adamastor seja o mais destacado símbolo de medo e perigo do mar, bem como o preço a pagar pela extrapolação dos limites humanos. Já Moisés (2004)

ressalta que é possível percebermos ao longo do poema a presença de Camões transferindo para os personagens seus próprios sentimentos e suas frustrações.

Nesti ilustra todas as características desse episódio. Inicialmente, é possível perceber visualmente, através da expressão facial, a preocupação dos navegantes com o mar tenebroso, também desenhado com essas características em vários quadrinhos com versos fragmentados da estrofe 38 do Canto V:

Tão temerosa vinha e carregada,  
Que pôs nos corações um grande medo;  
Bramindo, o negro mar de longe brada,  
Como se desse em vão nalgum rochedo.  
- Ó Potestade (disse) sublimada:  
Que ameaço divino ou que segredo  
Este clima e este mar nos apresenta,  
Que mor cousa parece que tormenta?  
(NESTI, 2006, p.21)

Benedito (1997) ressalta que “as sensações auditivas e visuais constroem uma extraordinária e significativa figura plástica” (1997, p.64). Nesse sentido, Nesti representa graficamente a figura disforme e de grandíssima estatura, com o recurso “zoom”, que aumenta ainda mais o seu tamanho, com algumas partes do seu rosto, como orelha, boca e olho ganhando destaque. Essas cenas apresentadas juntamente com os versos da estrofe 39 do Canto V:

Não acabava, quando ùa figura  
Se nos mostra no ar, robusta e válida,  
De disforme e grandíssima estatura;  
O rosto carregado, a barba esquelada,  
Os olhos encovados, e a postura  
Medonha e má e a cor terrena e pálida;  
Cheios de terra e crespos os cabelos,  
A boca negra, os dentes amarelos.  
(NESTI, 2006, p.22)

O episódio “Gigante Adamastor” compreende também uma dimensão mítica, isto é, a do mar desconhecido e da ação dos deuses. Nesti conserva essa dimensão, uma vez que, depois de ilustrar o Gigante em estado tenebroso, ilustra-o contando a sua história triste de amor, sintetizada e intitulada por

Benedito como “O Adamastor vítima esmagada pelo poder do amor (5,50-59)” (1997, p.101), da seguinte forma:

ele é o cabo das Tormentas que está no extremo da África meridional (5,50); na luta dos Gigantes contra Júpiter, o Adamastor resolvera conquistar “as ondas do Oceano”, fazendo assim guerra a Neptuno (5,51); levaram-no a este empreendimento os amores pela ninfa Tétis por quem se apaixonou loucamente logo que um dia a viu “nua” (5,52); acalentou esperanças, teve uma última ilusão de amor, quando, numa visão, lhe aparece o corpo inteiro de Tétis (5,55); acordou da ilusão fictícia e: “abraçado me achei cum duro monte / de áspero mato e de espessura brava” (5,56); queixa-se amargamente. Em invocação e interrogação estilística, da crueldade da ninfa (BENEDITO, 1997, p. 101).

Nesti dá um toque aprimorado nessas cenas, de modo a realçar o significado dos versos com a ilustração dos deuses e a presença constante de Tétis, por quem o Gigante é apaixonado. Assim, no que diz respeito à invocação e interrogação estilística, da crueldade da ninfa, citada por Benedito (1997), abordamos alguns exemplos transpostos pelo artista, presentes no Canto V, mais precisamente, nas estrofes 52, 55 e 57, respectivamente:

Amores da alta esposa de Peleu  
Me fizeram tomar tamanha empresa;  
Todas as Deusas desprezei do Céu,  
Só por amar das águas a Princesa.  
Um dia a vi, co as filhas de Nereu,  
Sair nua na praia e logo presa  
A vontade senti de tal maneira  
Que inda não sinto cousa que mais queira.  
(NESTI, 2006, p.32)

Já néscio, já da guerra desistindo,  
ũa noite, de Dóris prometida,  
Me aparece de longe o gesto lindo  
Da branca Tétis, única, despida.  
Como doudo corri de longe, abrindo  
Os braços pera aquela que era vida  
Deste corpo, e começo os olhos belos  
A lhe beijar, as faces e os cabelos.  
(NESTI, 2006, p.33)

Ó Ninfa, a mais fermosa do Oceano,  
Já que minha presença não te agrada,  
Que te custava ter-me neste engano,

Ou fosse monte, nuvem, sonho ou nada?  
 Daqui me parto, irado e quási insano  
 Da mágoa e da desonra ali passada,  
 A buscar outro mundo, onde não visse  
 Quem de meu pranto e de meu mal se risse.

(NESTI, 2006, p.33)

O cartunista, ao ilustrar o Gigante totalmente transformado em rochedo, insere a imagem de Tétis rindo da sua trágica situação com os quatro últimos versos da estrofe 59 do mesmo canto:

Enfim, minha grandíssima estatura  
 Neste remoto Cabo converteram  
 Os Deuses; e, por mais dobradas mágoas,  
 Me anda Tétis cercando destas águas.

(NESTI, 2006, p.34)

Em seguida, Nesti, mais uma vez, introduz a imagem de Camões para conectar o leitor ao próximo capítulo, “Ilha dos Amores”. Dessa vez, o penúltimo quadrinho contém apenas o sombreado do personagem, e no último, ilustra-o no alto das velas da embarcação olhando por uma luneta, recurso que se adapta à fala: “Onde segunda vez terra tomámos.” (NESTI, 2006, p.34).

Expandindo o que foi dito na página 16 deste trabalho, o episódio “Ilha dos Amores”, consoante Benedito (1997), divide-se em vários momentos, como: o preparo, por Vênus, do repouso e prêmio para os navegantes; o aparecimento da Ilha, a descrição da Ilha (a visão das árvores, dos frutos e da fauna); e as Ninfas e os navegantes, que, por sua vez, subdivide-se em três momentos, sendo o primeiro, o encontro, em que há a sedução insinuante das ninfas, o movimento e o colorido, o devaneio dos nautas pela floresta e pela praia; o segundo momento diz respeito à perseguição e simulação da fuga das deusas em jogo amoroso; e o terceiro, aborda o conúbio dos navegantes com as deusas, isto é, acontece o encontro amoroso; o significado alegórico da ilha; e a festa da inteligência e da celebração da expansão portuguesa.

Considerando abordagens do autor, observamos que Nesti representa primeiro momento (IX, 18-21) com a imagem da deusa Vênus observando a embarcação, pondo-a em sua mão que se eleva. Nesses quadrinhos são

inseridos versos que lembram o mar vasto que tinham navegado e os obstáculos vencidos. Por exemplo, a estrofe 19 do Canto IX:

Depois de ter um pouco revolvido  
Na mente o largo mar que navegaram,  
Os trabalhos que pelo Deus nascido  
Nas Anfioneias Tebas se causaram,  
Já trazia de longe no sentido,  
Pera prêmio de quanto mal passaram,  
Buscar-lhe algum deleite, algum descanso,  
No Reino de cristal, líquido e manso;

(NESTI, 2006, p.35)

De acordo com Benedito (1997), o aparecimento da Ilha, em que Vênus usa seus poderes para deslocar a “Ilha para onde se encontrava a armada, como se fosse levada pelo vento” (1997, p.105), e que, de acordo com crítico, compreende as estrofes 51-53 do Canto IX, é representada por Nesti com as imagens da ilha, porém, o artista contradiz o autor, utilizando as estrofes 21 e 22 desse mesmo canto. Observemos:



Imagem 3 (NESTI, 2006, p.36)

Benedito (1997) elucida que o momento da descrição da Ilha compreende as estrofes 54-63 do Canto IX. Nesti, por sua vez, ilustra todos os aspectos

observados na Ilha, utilizando as estrofes 22, 38, 39, 40, 41, 42, 42 e apenas parte da estrofe 43. Observamos, novamente, que o cartunista não utiliza as estâncias consideradas pelo crítico como sendo a representação dessa descrição.

O momento das Ninfas com os navegantes é representado por Nesti com destaque para os elementos visuais. Destacamos a estrofe 64 inserida num requadro estreito que se estende por todo comprimento da página:

Nesta frescura tal desembarcavam  
 Já das naus os segundos Argonautas,  
 Onde pela floresta se deixavam  
 Andar as belas Deusas, como incautas.  
 Alguas, doces cítaras tocavam;  
 Alguas, harpas e sonoras frautas;  
 Outras, cos arcos de ouro, se fingiam  
 Seguir os animais, que não seguiam.

(NESTI, 2006, p. 38)

Nesti representa a perseguição às ninfas e a simulação da fuga com imagens sugestivas do acontecimento, e transpõe, fragmentada em dois quadrinhos, a estrofe 70:

"Sigamos estas Deusas e vejamos  
 Se fantásticas são, se verdadeiras."  
 Isto dito, veloces mais que gamos,  
 Se lançam a correr pelas ribeiras.  
 Fugindo as Ninfas vão por entre os ramos,  
 Mas, mais industriosas que ligeiras,  
 Pouco e pouco, sorrindo e gritos dando,  
 Se deixam ir dos galgos alcançando.  
 (NESTI, 2006, p.39)

Para representar o terceiro momento, Nesti desenha os navegantes aos beijos com as ninfas, preservando a estrofe 83 em que o “poeta nada melhor para descrever o momento do que dizer” (BENEDITO, 1997, p. 107):

Oh, que famintos beijos na floresta,  
 E que mimoso choro que soava!  
 Que afagos tão suaves! Que ira honesta,  
 Que em risinhos alegres se tornava!  
 O que mais passam na manhã e na sesta,  
 Que Vénus com prazeres inflamava,  
 Melhor é exprimentá-lo que julgá-lo;  
 Mas julgue-o quem não pode exprimentá-lo.

(NESTI, 2006, p.39)

O significado alegórico da ilha é representado por Nesti de modo primoroso, utilizando um requadro que se estende por toda a página, em que aparecem os navegantes aos deleites com as deusas, e transpõe as estrofes 89 e 90 do Canto IX, respectivamente:

Que as Ninfas do Oceano, tão formosas,  
Tétis e a Ilha angélica pintada,  
Outra cousa não é que as deleitosas  
Honras que a vida fazem sublimada.  
Aqueles preminências gloriosas,  
Os triunfos, a fronte coroada  
De palma e louro, a glória e maravilha,  
Estes são os deleites desta Ilha.

Que as imortalidades que fingia  
A antiguidade, que os Ilustres ama,  
Lá no estelante Olimpo, a quem subia  
Sobre as asas ínclitas da Fama,  
Por obras valerosas que fazia,  
Pelo trabalho imenso que se chama  
Caminho da virtude, alto e fragoso,  
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso  
(NESTI, 2006, p. 40)

Consoante Benedito (1997), festa da inteligência e da celebração da expansão portuguesa, ainda na Ilha dos Amores, sintetiza-se na iniciação aos mistérios do universo e o espetáculo da máquina do mundo (IX, 86; X, 75-81), na celebração das vitórias guerreiras no futuro domínio português (X, 10-73), e na apresentação do novo mapa geográfico da terra (X, 91-141). Ao adaptar esses momentos, Nesti ilustra os aspectos citados pelo poeta, e inicia o episódio “A Máquina do mundo” com a transposição, fragmentada em dois quadrinhos, da estrofe 77 do Canto X:

Não andam muito que no erguido cume  
Se acharam, onde um campo se esmaltava  
De esmeraldas, rubis, tais que presume  
A vista que divino chão pisava.  
Aqui um globo vêm no ar, que o lume  
Claríssimo por ele penetrava,  
De modo que o seu centro está evidente,  
Como a sua superfície, claramente.  
(NESTI, 2006, p.41)



O cartunista adapta algumas das estrofes, consideradas por Benedito (1997) como sendo pertencentes a essas passagens, às suas criações gráficas. Ao final do capítulo “Ilha dos Amores”, com a partida de Gama, Nesti usa novamente o recurso de intermediação, e então, Camões surge outra vez, em meio a cortinas entreabertas, introduzindo o próximo capítulo, o “Epílogo”.

Massaud Moisés (2004) explica que, em *Os Lusíadas*, a nota pessoal do epílogo identifica o poeta ao seu povo de um modo profético, e dessa maneira, contrapondo-se “ao caráter ‘objetivo’, histórico, transindividual, da poesia épica” (2004, p. 59). Isto é, Camões deixa transparecer uma atitude subjetiva ao desabafar seu momento crítico ao finalizar um processo dramático, que segundo o autor “representado por sua desventurada existência e pelos anos mal-afortunados vividos pela Pátria após o delírio de grandeza deflagrado nos começos do século XVI” (2004, p. 59). Assim sendo, Nesti preserva as estrofes 145, 151, 152, 153, 154, 155 e 156 do *Epílogo*, e as dispõe em quinze quadrinhos, sendo que Camões aparece na maioria deles, cantando seus lamentos. E finaliza a adaptação em tom sarcástico, como observado no subcapítulo anterior.

### **Considerações Finais**

As considerações de Silva e Ramalho em relação ao gênero épico são inovadoras, isto é, mostram uma percepção da evolução do discurso épico na atualidade, e demarcam *Os Lusíadas* como obra fundamental para a compreensão das transformações porque passou o gênero épico, entre outras razões, pelo relevo que deu aos excursos líricos e, conseqüentemente, ao plano literário da epopeia. Consoante Silva (2007), considerando os aspectos épicos que se mantiveram presentes através dos tempos, podemos considerar um poema como épico, observando, principalmente, as categorias básicas da manifestação épica do discurso e as suas especificidades estruturais, tais como: a existência de um plano histórico, a dita dimensão real, e um plano maravilhoso, a dimensão mítica; a presença da ação heroica; a definição de uma matéria épica; e no tocante à estrutura de enunciação, a dupla instância de enunciação, que se

caracteriza pela presença de um eu-lírico/narrador que ratifica o hibridismo do gênero. A epopeia, portanto, é considerada pelo autor como “uma realização literária específica de uma matéria épica, caracterizada, crítica e teoricamente, como uma manifestação do discurso épico” (2007, p.56).

A partir das considerações teóricas de Silva e Ramalho e da observação do modo como Fido Nesti concebeu sua adaptação, tornou-se possível compreender que *Os Lusíadas em quadrinhos*, por respeitar a métrica rítmica transpondo fragmentos de modo a manter diversas passagens da obra original na adaptação e somar ao texto reproduzido uma linguagem própria dos quadrinhos, torna-se uma HQ épica, corpus curioso que, se bem explorado em atividades escolares, pode não só levar ao aluno o conhecimento do épico como fazê-lo perceber as transformações que o diálogo texto/imagens pode promover, em termos de recepção estética de uma obra literária.

Destacando a visão de Silvério Benedito sobre a épica de Camões, as formulações teóricas de Scott McCloud (1995), Moacy Cirne (2005), Will Eisner (1999, 2001 e 2005), e as reflexões de Túlio Vilela (2009), de Lielson Zeni (2009), Morgana Kich (2008), Gonçalves (2009) e Ramos e Panozzo (2009) sobre a adaptação de textos literários para a linguagem dos quadrinhos, realizamos observações minuciosas a respeito da adaptação de Nesti em comparação com a obra original. Investigamos os recursos utilizados pelo cartunista na transposição de um gênero para o outro, e a redução e a simplificação do enredo do texto original. Ademais, buscamos compreender as vantagens e desvantagens das adaptações de clássicos da literatura para os quadrinhos.

No tocante à permanência do épico, a presença de Camões na HQ, interferindo todo o tempo na recepção ao poema, funciona como uma espécie de releitura dos excursos líricos e da participação do autor no que é narrado. De outro lado, o enfoque em episódios de valor mítico parece realçar o plano maravilhoso do poema original, o que, de certo modo, também realça a figura heroica dos navegantes, pelos enfrentamentos míticos que tiveram. O plano histórico de *Os Lusíadas* fica prejudicado na obra adaptada, pelo já comentado centramento no maravilhoso. Contudo, também como já se afirmou aqui, a pouca presença do histórico pode ser atenuada por uma mediação de qualidade por parte do professor que trabalhe com a adaptação.

Nesse sentido, a utilização de *Os Lusíadas em quadrinhos* na escola pode, sim, promover um contato indireto inicial positivo com a obra camoniana a estudantes não acostumados às leituras épicas. O conhecimento inicial da obra, por meio da HQ, se torna atraente por várias razões: texto reduzido, explicações metatextuais, páginas ilustradas, etc. Contudo, vale ressaltar que a HQ não substitui a obra literária original. A leitura dos quadrinhos é valiosa, porém não deve ser única, uma vez que a adaptação não pode suprir a exuberância da obra original em termos de linguagem, estrutura, estilística e etc. A adaptação do texto épico, por exemplo, serve como meio de conquista para a leitura da obra original, ou seja, um caminho mais ameno, que pode aguçar o sentido para leituras renovadas sobre mitologias, heroísmo épico, para conhecer diferentes personagens ou enredos clássicos.

Através da obra de Nesti, o aluno é levado a um contato indireto inicial com a épica camoniana, que posteriormente poderá auxiliá-lo a melhor compreender o texto original. Todavia, há de se considerar que o aluno, ao ter contato com uma adaptação, tem adiado o contato direto com obra original, o que, de certo modo, indica uma visão preconcebida de que esse aluno não está preparado para uma leitura mais complexa. Assim, a presença material da obra de Camões durante o processo de leitura e interpretação é relevante e funciona como fator de estímulo à posterior busca pelo contato direto com a fonte.

Fido Nesti, com a concepção criativa de sua adaptação, que centrou-se nos episódios mais marcantes de *Os Lusíadas*, permite, a nosso ver, que o trabalho com o gênero épico ganhe espaço nas salas de aula, ainda que, para o sucesso dessa presença, incida enormemente o conhecimento prévio do texto por parte do professor e a visita frequente ao texto em si, para que o próprio sentido da adaptação como gênero textual seja valorizado.

### **Referências Bibliográficas**

- ARANHA, Gláucio. MOREIRA, Mariana. ARAÚJO, Paula. *Adaptações cinematográficas e literatura de entretenimento: um olhar sobre as aventuras de super-heróis*. Intertexto, Porto Alegre: UFRGS, 2009.
- BENEDITO, Silvério. *Para uma leitura de “Os Lusíadas” de Luís de Camões*. 1ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1997.

- CAMÕES, Luís Vaz de. Os Lusíadas. In: \_\_\_\_\_. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963, p.1-264.
- CIRNE, Moacy. *A escrita dos quadrinhos*. Natal: Sebo Vermelho, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Série Debates 19. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e Arte Seqüencial*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GONÇALVES, Ana Carolina. *Os Lusíadas e sua transposição para os quadrinhos*. In: VI Seminário de Iniciação Científica – SóLetras. 2009.
- KICH, Morgana. *Mediação de leitura literária: o Programa Nacional Biblioteca da Escola (PNBE) / 2008*. Dissertação de Mestrado.
- MAGNANI, Maria do Rosário Mostatti. *Leitura; literatura e escola*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M. Books, 1995.
- MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos: história, criação, desenho, animação, roteiro*. São Paulo: M. Books, 2005.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Luís de Camões – os lusíadas: apresentação, seleção e notas. São Paulo: Ática, 1997.
- MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NESTI, Fido. Os Lusíadas em quadrinhos/adaptação Fido Nesti. São Paulo: Peirópolis, 2006.
- RAMALHO, Christina. *Poemas Épicos: estratégias de leitura*. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.
- RAMOS, Flávia Brocchetto, PANOZZO, Neiva Senaide. Modalidades narrativas: cantos lusitanos em quadrinhos\*. In: Educação, Porto Alegre, v. 35, n. 3, p. 352-361, set./dez. 2012.
- Recife: Massanga, Ministério da Cultura, 2008.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopeia brasileira*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Garamond, 2007.

ZENI, Lielson. A literatura em quadrinhos. In: VERGUEIRO, Waldomiro & RAMOS, Paulo. *Quadrinhos na educação*. Da rejeição à prática. São Paulo: Contexto, 2009, p. 127-158.